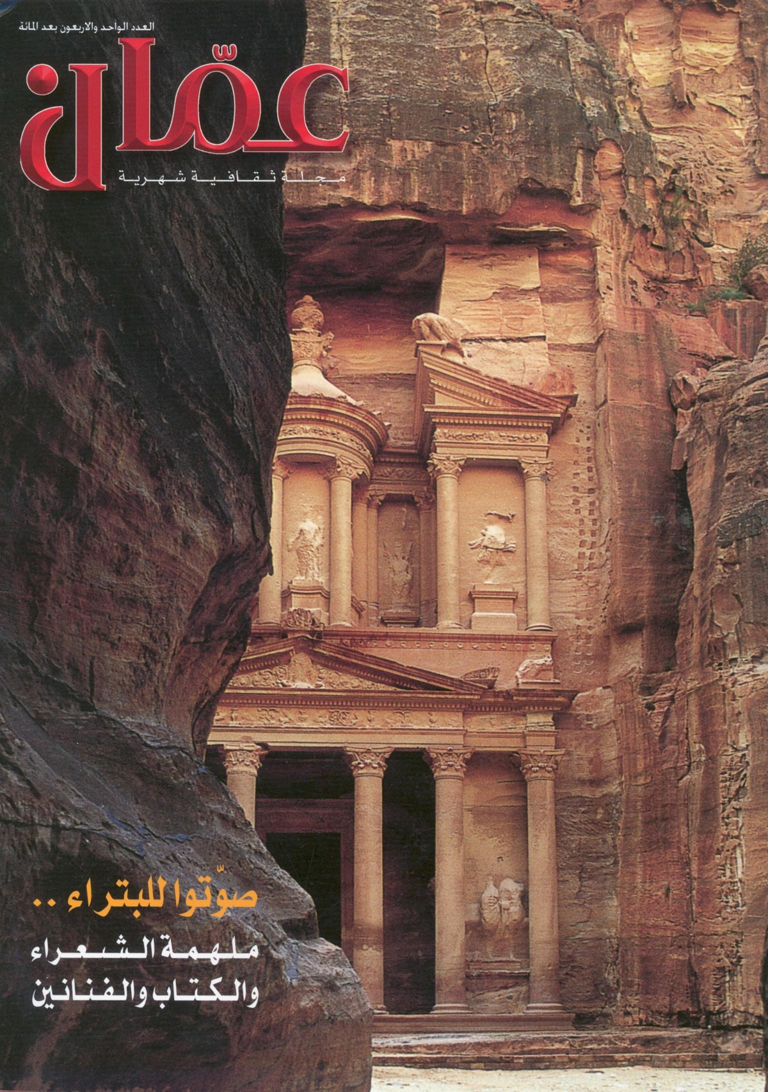
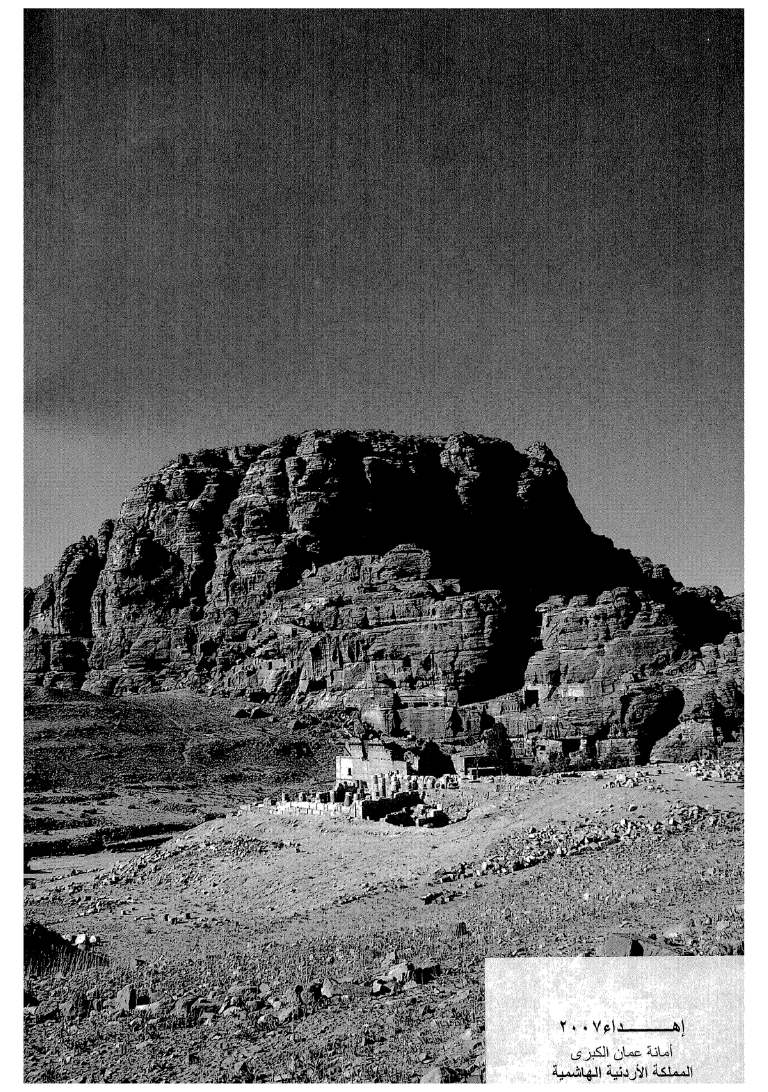

العدد الواحد والاربعون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية
صوّتوا للبتراء..
ملهمة الشعراء
والكتاب والفنانين

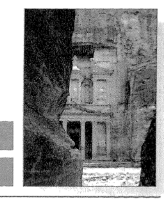


الافتتاحية

صوتوا للبتراء
ملهمة الشعراء والكتاب والفنانين

سواء فازت بالتصويت – وهو ما نحلم به ونسعد – أو لم تفز، لأن الجيل منشغل بمتابعة فضائيات الطرب الهابط و"المسجات" الخالية من أي مضمون، فإن البتراء ستظل في نظرنا ونظر مئات الآلاف من الشرائح المثقفة الواعية التي تدرك أهمية وعظمة هذا المعلم التاريخي الفريد من عجائب الدنيا السبع. ولقد كنا نتمنى أن لا يتم التعامل معها في شأن تقييمها، مثلما هو الحال بالنسبة لمسابقات الغناء التي تنشغل بها بعض الفضائيات، وتكون النتيجة تهميش وإقصاء الأصوات الواعدة، على حساب أصوات لا تقنع حتى أصحابها بأحقيتها في الفوز، والسبب واضح – كما يعلم المتابعون – حيث يتم الاحتكام إلى المزاجية القُطرية وحجم الأصوات القادرة على توظيفها في هذا المجال.
وستظل البتراء – بعيداً عن النتيجة – ملهمة للشعراء والمثقفين والفنانين وأصحاب الذائقة السوية – هؤلاء وأولئك – ممن استطاعت البتراء أن تفتح أمام أعينهم أبواباً شاسعة من الدهشة من الصعب الخروج من حالتها لعقود قادمة. وستظل البتراء عصية على الإحاطة بكل تفاصيلها الأخاذة من زيارة واحدة، بل ومن عشرات الزيارات. والذين مروا بهذه التجربة ممن قاموا بزيارتها من مختلف دول العالم أدركوا عند زيارتهم الثانية والثالثة والعاشرة أنهم في كل مرة يكتشفون جوانب جديدة، لم تسعفهم عيونهم أو مخيلتهم على تسجيلها أو اختزانها في ذاكرتهم، وذلك هو سر عظمة هذا الطود التاريخي الساحر الذي ما زالت قراءته أو الإقتراب من العقول التي شيدته على هذا النحو، تراوح ما بين التحليل العلمي أحياناً أو الإكتفاء بالتأمل والفرجة الممتعة أحياناً أخرى. لا نقول ذلك انحيازاً لها بحكم موقعها الجغرافي في بلدنا... لأن في الشهادات المحايدة – وهي كثيرة جداً من الآف المختصين والعلماء – ما يؤكد أنها منحتهم أعيناً واسعة لكي تستمتع بعظمتها وليس العكس.
أما وقد فُرض على البتراء وعلينا جميعاً هذا الشكل والطريقة في الحكم عليها، إن كانت من عجائب الدنيا السبع الجديدة أم لا، فإننا نتوجه إلى طاقاتنا الإبداعية في الوطن العربي الكبير، – ومن المؤكد أن كثيراً منهم قد زارها أو شاهد معالمها عبر شاشات التلفزة – نتوجه إليهم أن يكونوا مع تراث أمتهم الذي لا يخص هذا القطر دون غيره، فهذا التراث سيظل المعبّر عن هوية الأمة وكنزها الحضاري الذي لا ينضب، مثلما تفعل الأمم من حولنا، تلك الأمم التي شاركتها أمتنا العربية التنديد بالعقول المنغلقة والأفكار الضحلة التي امتدت أياديها ودمّرت بصورة همجية تماثيل بوذا في أفغانستان، والتي صمدت في مواجهة كل التقلبات الجوية والزلازل والأعاصير لقرون طويلة ماضية، والتي كانت أرحم من بعض البشر تجاهها.
ليست مهمتكم أيها الأصدقاء التصويت للبتراء فقط، بل وتحريض الغير من العقول المستنيرة على التصويت لها من خلال تعريفهم بعظمتها: شعراً، ونثراً، ونصاً وإبداعاً.

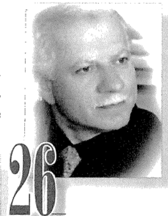
رئيس التحرير





الأغلفة الداخلية والخارجية للبتراء

بعدسة : جين تيلر



26

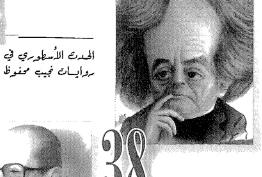
تجربة الشاعر د. محمد مقدادي أنموذجاً



من صور المدينة في الشعر العربي

38

فصل المقال فيما بين السيرة الذاتية والشعر من الاتصال



44

الحدث الأسطوري في روايات نجيب محفوظ



المحتويات

AMMAN

آذار / ٢٠٠٢

141

تصدر عن

أمانة عمّان الكبرى

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

التصميم / الأخراج والرسوم

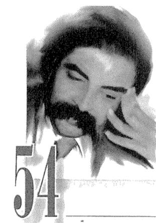
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً. ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



54

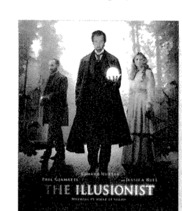
شارب نيتشه يظلّل

نصوص إبراهيم الكوني



88

فيلم الشهر





قَصَصُ الأطفال في تونس: أسئلة الكتابة والتقبُّل.

مصطفى الكيلاني *

ما قَصصُ الأطفال؟ تاريخُه؟ أنواعُه؟ أيّ طفل نريد؟ أيّ مجتمع نريد في تونس استنادا إلى برامج التعليم الأساسي وواقع المطالعة في الأسرة التونسية وفي مكتباتنا العمومية؟ ماهي قضايا المطالعة البيداغوجيّة من أنظمة التدريس التقليديّة إلى المناهج التربويّة الحديثة؟ كيف تختلف الذّات الواحدة في مراحل نموّ الطفل؟ كيف نحتاج إلى معرفة ذينك التعدد والاختلاف لتمثل طرق ناجعة للترغيب في المطالعة ضمن برامج التعليم الأساسي وتطوير وسائل الكتابة الطفولية وتوسيع مجال المطالعة وتعميقها داخل الأسرة وفي المكتبة العموميّة وفي المدرسة على وجه الخصوص؟

إنّ قَصَصَ الأطفال والمطالعة موضوع أدبيّة (littéralité)، إذ يندرج علاميًّا في نظام هو اللغة ويتفرّد في الآن ذاته بوظيفة مخصوصة هي الوظيفة الأدبيّة من موقع أكثر تفرّدا واختلافا لتبليغ رسالة إلى الإنسان في مرحلة محدّدة من حياته هي الطفولة، وهو موضوع علم التربية بمرجعيّاته المختلفة كأن يتلازم البيداغوجيّ والنفسيّ والاجتماعيّ والاجتماعيّ الثقافيّ داخل حقل واحد هو الطفل لبيان الحاجة إلى المطالعة وصلة المطالعة بموادّ التدريس الأخرى وقنوات الإيصال التربويّ والثقافيّ داخل الأسرة والمدرسة والمجتمع.

١- قَصَص الأطفال: ماهية الجنس الأدبيّ.

القصّة- عامّة- هي افتراض تسمية تشمل الواقع عددا لا نهائيًّا من النصوص، لكلّ نصّ بناؤه الخاصّ الّذي لا يتكرّر في نصّ آخر. وإذا كان النقد القديم ينحو في تسميته الجنس منحى التعريف المسبق بأن يُطبّق قسرا على النصوص فإنّ النقد الحديث، بمختلف مناهجه، يعتمد النصّ بدءا ومرجعا (١)، ذلك ما يستلزم وصل التسمية بالمعرفة النصية. فالقصة كأي جنس أدبي هي نص (texte)، وهذا الراهن في الاستعمال يختزن بعض الدلالات القديمة(٢) ويتجاوزها إلى سياقات محدثة تحوّلت من الحسّيّ أو شبه الحسّيّ في التسمية القديمة إلى المجاز. وإذا النص ممارسة لغويّة ذات دلالة وهو توالد إذ هو خلق جديد للّغة، وخاصّة في الحقل الأدبي، يبدو واحدا في بنائه الظاهر وهو المتعدّد في الداخل عند القراءة كأن يختزن نصوصا أو يحمل أصداء نصوص أخرى ينكشف بعضها بالتحليل والتأويل.(٣)

وإنّ توجّه السرد في الآداب الإنسانية قديما إلى الأعلى لتبليغ حكمة لمن هو في حاجة إليها قصد

الوعظ والتذكير تجسيما للصراع القائم بين الخير والشر وإثباتا لوجود الخالق وعظمته وتغليبا مستمرا لقوى الخير وقيمه على قوى الشّر فإنّه يتّخذ له في الآداب المعاصرة وجهة مغايرة إذ يستقطب المجتمع والتاريخ، ذلك المجرّد المطلق، و يقارب فعل السرد وقائع الحياة الفرديّة والجمعيّة وينفذ إلى الدقائق والتفاصيل. فتتغيّر وظائف الحدث ولغة السرد والشخصيّة والمكان والزمان نتيجة هذا التحوّل الجذريّ في خطّة السرد، وذلك في نطاق تحوّل أشمل شهدته الأدبيّة عامة.

فلم يعد " نمط المحاكاة " المرجع الأوّل للكتابة الأدبيّة وتشجير منظومة الأجناس كما هو الشأن في الأدب الإغريقي القديم إذ ليس اللوغوس (Logos)، من حيث هو علامة أصل الاخلاق الفاضلة، مبعث القيمة الأدبيّة في تحديد الأجناس وتراتبها راهنا.

لقد تجاوزت الأدبيّة المعاصرة بذلك ثنائيّة المثال ونمط التمثّل أي اللوغوس والشكل(Lexis) إلى النصّ الأدبيّ الذي هو حقيقة وجود يرفض المفاهيم والتسميات المسبقة ولا ينحبس في فخّ "الازدواج " ممثّلا في المضمون والشكل. وإذا الرومانسية تمثّل بداية التحول الخطير من الذات المطلقة (اللوغوس) أو صورة الخالق المعلنة والخفيّة في تراثها النقديّ(٤) إلى الذات الفرديّة. وبهذا الوعي الأدبي الناشئ تغيّرت خطّة الكتابة عامّة ومقاصدها لينعكس ذلك في الوظائف والأساليب.

لقد أحدثت الرومنسيّة انقلابا خطيرا في تاريخ الأدب الكونيّ بعد أن تنامت الذات الغنائيّة وحلّ الفرد، في مقدّمة الاهتمامات، محلّ الضمير الجمعيّ الرافض للتعدّد والاختلاف. فكان الانتقال من أدبيّة المحاكاة إلى أدبيّة التجربة الذاتيّة. فلم يعد الإنسان، بهذا المفهوم الناشئ، ذاتا واحدة مطلقة بل ذواتا بعدد الأفراد اللانهائي في واقع الحدوث وفي إمكان الوجود.(٥) كما عقبت الثورة الرومانسيّة ثورات(٦) عجّلت في تنامي الأجناس الأدبيّة الحديثة، كالقصّة والرواية والترجمة الذاتيّة والرسالة بأشكالها المحدثة والمذكّرة والنصّ الشعريّ ... فكان ما يلي من النتائج .

١- انفتاح النصّ الأدبيّ بمختلف أجناسه على الإنسان - الفرد وعلى الذات باعتبارها أساس الفرديّة .

٢- انفتاح النصّ الأدبيّ على وقائع التاريخ المجتمعي بوعي جماليّ دون الانسياق في الوصف المباشر والمحاكاة.

٣- اقتران النصّ الأدبيّ بالخبرة أساسا دون نفي للقيمة الفنيّة بعيدا عن مفهوم " الصناعة " الأدبيّة قديما، إذ الأسلوب هو التجربة ذاتها وليس ظاهرة زخرف فنيّ.

٤- التواصل بين الأدب المُدوَّن وبين الأدب الشّفوي في حقول السرد خاصّة. وبذلك تتهدم الحدود القديمة الفاصلة بين الأدبيْن ونُجاوز التقسيم الثنائيّ الذي يُباعد بين المركز والهامش. وإذا الخبرة الفرديّة والخبرة الجماعيّة الشعبيّة تتواصلان في ملفوظات أدبيّة مغايرة لما كان سائدا في الآداب الإنسانيّة قديما.

٥- بروز الأجناس الأدبيّة السرديّة كالرواية والقصّة لإمكان الرواية خاصّة استيعاب التطوّرات السريعة التي شهدتها المجتمعات الحديثة. وقد انعكست تأثيرات الثورات الصناعية والتكنولوجية والإعلامية في أبنية النصوص الروائية والقصصيّة. وظهرت، نتيجة لذلك، كتابات روائيّة وقصصيّة للأطفال والفتيان ولمن سواهم ممن تجاوزوا الطفولة والشباب الأوّل، كما صيغت ملفوظات سرديّة تبعا لحقول المعرفة المختلفة في المجالَيْن الطفوليّ والشبابيّ.

٦- ظهور أدب الأطفال باعتباره حقلا أدبيّا خاصّا، له أسسه المعرفيّة وقيمه الجماليّة المتفرّدة، وهو المتّصل بالأدب العامّ المنفصل عنه تجسيما لخصوصيّة الذات الطفليّة ولطبيعة الخطاب الأدبيّ ومقاصده الخاصة.

لم يعد نمط المحاكاة المرجع الأول للكتابة الأدبية وتشجير منظومة الأجناس كما هو الشأن في الأدب الاغريقي القديم

ولا ينفي أدب الأطفال، والقَصص منه على وجه الخصوص، في مستوى الكتابة الحديثة وجود الظاهرة بأشكال بسيطة في الملفوظ الشفويّ الشعبيّ لمختلف المجتمعات والحضارات على امتداد العصور.(٧) فيتّسع هذا الأدب ليشمل أنواعا من الخطاب، يلتقي جلّها في حيّز الكتابة السرديّة. فما يُقدّم للطفل وإن تعدّدت أساليبه، وتقنياته، يرد في نسيج حكائي. وإذا أدب الأطفال، وإنْ تعدّدت ملفوظاته، قَصَص له تركيبه الخاصّ في أنساق خَبريّة تُكتب عادة بأساليب مختلفة تبعا لدرجات الوعيّ والمعرفة المتفاوتة ولتعدّد مراحل النموّ النفسيّ لدى الأطفال المُتقبّلين. وكما يتعدّد المُتقبّل لانفتاح النصّ القصصيّ من حيث هو خطاب على الطفل باعتباره ذاتا ديناميكيّة ومراحل نموّ نفسيّ مختلفة لا يستقر الباثّ في مدار واحد. فهو ضمير سارد يتباعد بالقصد عن ذاته (٨) لمقاربة عالم الطفل الذهنيّ والنفسيّ ويستحضر آنّ الكتابة ذات الآخر في مرحلة محدّدة من نموّه الذهنيّ والنفسيّ ويتمثل الأساليب الملائمة لمختلف الملفوظات.

على هذا الأساس من التعدّد والاختلاف يصعب بل قد يستحيل وضع تعريف نهائيّ لماهيّة قَصَص الأطفال...

وقد أثبتت حنان عبد الحميد العناني في "أدب الأطفال" (٩)تسعة أنواع من القَصَص، يُعرّف كلّ نوع منها على حدة تبعًا لاختلاف مقاصد الكتابة وأساليبها، وهي: قصص الجن والسحرة وقصص الأساطير وقصص الحيوان والقصص الشعبيّة والقصص العلميّة والقصص التاريخيّة والبطوليّة والقصص الفكاهيّة وقصص المغامرات والقصص الواقعيّة. كما يضاف إلى هذه الأنواع "الأغاني والأشعار"(١٠) .غير أنّنا، عند قراءة مختلف التعريفات والمقارنة بينها، نُدرك التّداخُل بين الأنواع لتتكشف لنا الحدود غير ثابتة إذْ تَتشابهُ إلى مستوى التماثل أحيانا "قصص الجنّ والسحرة" و"قَصص الأساطير" و"قصص الحيوان" و"القَصص الشعبيّة" في حين تتغاير بالفعل "القصص العلميّة" و"القصص التّاريخيّة والبطوليّة"



و"القصص الفكاهيّة".

و مفاد القول في هذا المقام البحثيّ الأوّل أنّ أدب الأطفال ظاهرة شفويّة على امتداد العصور، تَحَوَّل إلى مجال التدوين واكتسب ماهيّة خاصّة منذ قرن تقريبًا. أمّا جذور هذا التحوّل فإنّها تعود إلى ثلاثة قرون خَلَتْ(١١). ولم تظهر الكتابة الأدبيّة للأطفال في السّاحة العربيّة إلاّ منذ المنتَصَف الثاني من القرن التاسع عشر في بعض نصوص رفاعة الطهطاوي ومحمّد عثمان جلال وأحمد شوقي(١٢). وتعاقبت المحاولات إلى ظهور النقلة بكتابات كامل كيلاني ثمّ اتّسَعَ مجال الأدب الطفوليّ العربيّ وتنوّعت أساليبه، وخاصّة في العقود الأخيرة من القرن العشرين ومطلع هذا القرن.

٢- *الكتابة للأطفال مجال أدبيّ خاصّ.*

يفصل خليل قزقز(١٣) بين المطالعة والقراءة من حيث المفهوم إذْ تتجاوز المطالعة حدود المؤسّسة التربويّة (المدرسة أو المعهد أو الكليّة) لأنّها مدفوعة بالحاجة إلى معرفة يُرَاد بها اكتشاف العالم، وهي مجال عامّ يخصّ الطفل قبل الدراسة ويشمل مختلف مراحل نموّه النفسيّ والعقليّ، في حين تُعَدّ القرَاءَةُ فرعيّةً تعود بنا إلى أصْلٍ واسع مشترك هو المطالعة. لذلك يتّسعُ فضاء المطالعة كي يشمل الطفل في سنّ مبكّرة ضِمْنَ مَا يُسَمّى "علم نَفس النموّ" (La psychologie du développement)، وهذا المفهوم المختلف للمطالعة يضع حَدًّا بين تصوّرَيْن للمجتمع الّذي نريد: "مجتمع يفكّر" (une société qui pense) و"مجتمع يستهلك" (une société qui dépense)(١٤).

وإذَا أقررْنا اتّباع نهج "المجتمع الّذي يفكّر" فإنّ المدرسة هي إحدى قنوات التعلّم والتثقّف وإحدى مجموع مؤسّسات يُفْتَرَضُ أن تتواصل في ترسيخ هذا المفهوم للمطالعة وللمجتمع الّذي يفكّر. ويستلزم هذا الاختيار التواصل بين الأسرة والشارع (دُور حضانة، مكتبة عموميّة ...) والمدرسة بَدْءًا من سِنّ السادسة.

و لكنْ، هل المطالعة اليوم هي من اهتمامات وعي الأسرة التونسيّة والعربيّة عامّةً؟ هل التواصل وَطيد بين الحلقات الثلاث المذكورة؟

إنّ الثابت في هذا المقام ضرورة الفصل المفهوميّ بين المطالعة باعتبارها فضاءً عامًّا للاستكشاف والاطّلاع وبين القراءة الّتي تفترض معرفة لغويّة تحصل عند الدّراسة وترتقي بالمطالعة إلى مستوى التفكير الحرّ والابداع.

و لا يُمكن لهذا الفصل أن يتمّ إذا غيّبنا الطفل في مطلق التسمية. وفي هذا السّياق يحتاج كاتب قصّة الطفل إلى معرفة علم نفس الطّفل ومراحِل نُموّه العامّة.

فيختلف الأطفال تَزَامُنيًّا باختلاف الملامح السلوكيّة. وتدليلاً على هذه الحقيقة يستند خليل قزقز في "المطالعة قبل سنّ الدراسة"(١٥) إلى الباحث الفرنسيّ مُونتانيي (H. Montagner) في كتابه "الطفل والتواصل" الّذي صنّف الملامح السلوكيّة للأطفال إلى سبعة أصناف اعتمادًا على مجموعة أطفال فرنسيّين تتراوح أعمارهم بين أربعة عشر وخمسة عشر شَهْرًا وبين ثلاثة أعوام وهي:

- الطفل المُهيمن العُدْواني

(Le dominant agressif)

- القائد

(Le leader)

- المُهيمن ذو السلوك المُتقلّب

(Le dominant au portement fluctuant)

- المُنهزم ذو آليّات القائد

(Le dominé aux mécanismes de leader)

- المُنهزم الخائف

(Le dominé craintif)

- المُنهزم العدوانيّ

(Le dominé agressif)

- المُنْعَزِل

(L'enfant à l'écart)

و يتأكّد الاختلاف والتعدّد عند تَمَثُّل مراحل نموّ الطفل النفسيّ الكبرى كما حَدّدَتْها حنان عبد الحميد العناني في "أدب الأطفال" (١٦) وهي:

- **مرحلة الطفولة المبكّرة (مرحلة الخيال الإيهاميّ)،**

من ٢ إلى ٦ سنوات.

ويُقَدّم إلى الطفل في هذه المرحلة قصصا عن شخصيّات وحيونات أليفة من البيئة. والقصد من ذلك هو تنمية الحواسّ ودعم الذكاء العلميّ...

- **مرحلة الطفولة المتوسّطة (مرحلة الخيال الحُرّ)**

من ٦ إلى ٩ سنوات

ويكتسب الطفل في هذه المرحلة العديد من الخبرات ليصبح قادرا على الانتباه لمُدة طويلة ويحتاج إلى تسريح الخيال وتنمية ملكة التفكير لديه. ويُقدَّم إلى الطفل في هذه المرحلة القصص الأسطوريّة والحكايات التّاريخيّة وما يخصّ الحياة العائليّة وقصص الحيوان استمرارًا لما تقبّله في المرحلة الأولى.

- **مرحلة الطفولة المتأخّرة (مرحلة المغامرة والبطولة)**

من ٩ إلى ١٢ سنة.

يبدأ الطفل في الانتقال من القصص الخياليّة إلى القصص القريبة من الواقع، ويميل في هذه المرحلة إلى حبّ السيطرة والشجاعة والمغامَرَة. فتُقدَّم إليه قصص البطولات وقصص الرحلات والحقائق العلميّة. وعِنْدَ تقَدُّم السنّ في هذه الطفولة المتأخّرة يميل الطفل الذكر إلى قصص المغامرات والفروسيّة والقصص البوليسيّة في حين تميل الأنثى إلى القصص الرومنسيّة، وقد يجمع ذكورٌ وإناثٌ بين الذوقين في فترة انتقاليّة.

- **مرحلة اليقظة الجنسيّة**

من ١٢ إلى ١٨ سنة.

يتغيّر خلالها جسم الطفل تدريجيًّا ليكشف ملامحه الجنسيّة. وقد تشهد النفس نتيجة لذلك عديد الاضطرابات.

ويحتاج الطفل في هذه المرحلة الصعبة من حياته وأكثر من ذي قبل إلى القصص

بحثا عن التوازن النفسيّ والذهنيّ لمّا قد يجد فيها من خبرات تساعدُه على التأقلم مع وضعه الجديد.

- **مرحلة المثُل العُليا:**

١٨ سنة وما فوق.

وهي مرحلة النضج العقليّ والإجتماعيّ، إذْ تتولّد في الذهن عديد المثُل نتيجة الخبرة الناشئة في الحياة الفرديّة. ويقارن الطفل الّذي أمسى شابًا بين تلك المثُل والواقع.

وإذا كانت هذه المراحل مُحدّدة في الأساس بالتطوّر النفسيّ فإنّ تقسيم جان بياجي (١٦) يعتمد النموّ الذهنيّ تبعًا لمراحل كبرى نُجملها في الآتيّ:

- بدْء التمييز بين الأشياء حِسّيًا منذ الشهر التاسع أو العاشر.
- تكوُّن الوظيفة الرمزيّة أو الدلاليّة عند بلوغ العامين إلى السنّ السابعة أو الثامنة.

ويصف بياجي ما يحدث في انتقال الطفل من الحسّي الحركيّ إلى الترميز عند بلوغ العامين "بثورة كوبرنيقيّة على نحْو مُصغّر"، " فبعد أن كان الطفل أول الأمر يُرجع كلّ شيء إلى جسمه هو، ينتهي به الأمر إلى تشكيل كوْن زمكانيّ وسببيّ، بحيث لا يعود جسمه يُعتبر سوى شيء من بين الأشياء الأخرى المتّصلة جميعا بنسيج واسع من العلاقات ..." (١٧)

- القدرة على الاستبطان والتنسيق فيما بين العام السابع والثامن، يّظهر ذلك ذهنيًا بإمكان " ضمّ الفئات مع فصلها كَمَصْدر للتصنيف، تسلسُل العلاقة أ X ب Xج كمصر للترتيب ....، التطابقات كـ"مصدر للجداول ذات المدخليْن" إلخ...، التركيب بين دمج الفئات وبين الترتيب السلْسلي وهو ما يتولّد عنه العدد، تقسيمات المجال وترتيبات التنقّل ثم التركيب بينهما الّذي يُعطي القياس". (١٨)
- اكتساب نوع جديد من الاستدلال: " الفرضيات " بظهور عمليّات جديدة قضويّة كـ"الفصل إمّا ...وإمّا" والتنافي والوصل...، وذلك فيما بين الحادية عشرة والثانية عشرة...

وبناءً على هذا التغاير في الصعيديْن الآنيّ والتطوّريّ الزمنيّ بصفتّيْه النفسيّة والذهنيّة لا يُمكن لكاتب قصص الأطفال والفتيان أن ينفذ إلى عوالم الأفراد المختلفين دون معرفة شاملة دقيقة لمُختلف الظواهر والآليّات الخفيّة الحافّة بوجود الطفل في ذاته وداخل الفضاء المجتمعيّ الّذي ينتمي إليه. ممّا يستلزم:

- ثقافة أدبيّة وفنيّة واسعة ودربة على الكتابة لإتقان فنون القصّ بأساليب مختلفة وبملفوظات تتمثّل درجات الوعي والقدرة على التقبُّل والفهم لدى الأطفال.
- معرفةٌ نفسيّةٌ واجتماعيّة وحضاريّة واسعة لتبيُّن مراحل نموّ الطفل داخل المجتمع الّذي ينتمي إليه.
- خبرةٌ واسعةٌ عميقةٌ في الحياة نتيجة الاتّصال الدّائم بالأطفال خلال التدريس أو البحث المختصّ في علم نفس الطفل وفي علوم التربية عامّةً.

٣- *الطفل والطالعة في تونس.*

يتّضح لنا عند قراءة "البرامج الرسميّة بالمدارس الابتدائيّة التونسيّة" (١٩) ضمن ما يسمّى التعليم الأساسيّ" الخاصّة بموادّ العربيّة ما يلي:

١- تُضْبط الموادّ للسنوات الستّ تَبَعًا لمراحل نموّ الطفل ويُراعي التوزيع أدقّ خصوصيّات المراحل الّتي يشهدها هذا النموّ.

٢- تتكرّر بعض الموادّ الّتي تعتبَرُ أساسيّة في تعليم الطفل وتثقيفه، وهي: القراءة والتعبير الشفويّ والتعبير الكتابيّ والترغيب في المطالعة والمحفوظات والإملاء. وتظهر بعض الموادّ الأخرى في مواطن وتختفي في مواطن تبعًا لنظام التدرّج: الخطّ والنسخ في السنوات الأولى والثانية والثالثة وقواعد اللّغة في الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة ودراسة نصّ في الرابعة والخامسة والسادسة.

٣- تتواصل الموادّ في خطّة عامّة تتّبع المناهج الحديثة دون القطع مع بعض المكاسب الّتي تحقّقت من الخبرات التعليميّة السّابقة. فتُجاوز خطّة التدريس، كما ترد في البرنامج العامّ، "المناهج اللفظيّة التقليديّة" كما عرّفها جان بياجي"بأنّها الأسهل استعمالاً عندما لا يكون المدرّسون حاصلين على التأهيل الكافي".. (٢٠) وتتردّد بين "المناهج النشيطة" والمناهج الحدسيّة أو السمعيّة البصريّة" (٢١) لمحدوديّة الإمكانات الماديّة والبشريّة الخاصّة بتنمية قدرات المعلّمين المعلّمين العلميّة والبيداغوجيّة باستمرار. فتحتمي هذه الخطّة بما أسماه بياجي "التعليم المُبرمج" الّذي" قد يؤدّي نجاحه المتزايد إلى التغافل عن المشاكل الّتي يثيرها" (٢٢).

٤- تنفتح موادّ العربيّة على التربية الإسلامية والتّاريخ والجغرافيا والتربية المدنيّة والإيقاظ العلميّ والتربية الموسيقيّة والتربية التشكيليّة والتربيّة التقنيّة والتربيّة البدنيّة والفرنسيّة في مشروع تربويّ وتثقيفيّ عامّ يفترض اختيار "مجتمع يفكّر" و"ليس مجتمعا يستهلك (٢٣) دعما للرأي القائل:

"إن المدرسة شأنها شأن مختلف المؤسسات الاجتماعية متكوّنة من طرق ومعتقدات وأفكار مقتبسة من المجتمع الذي تعيش فيه خلال مدّة زمنيّة معيّنة. لذلك فإنّ ما يجري في المدرسة يؤثّر بشكل أو بآخر على النظام الاجتماعي..." (٢٤)كما تحمل برامج التدريس"المفاهيم الأخلاقية والفلسفيّة المستترة أو الظاهرة للنشاط الاجتماعيّ الّذي يعطي مفهوما عن الإنسان، عن موقعه في هذا العالم وعن مصيره... (٢٥)

٥- تندرج المطالعة ضمن" التخطيط التعليميّ" وتتجاوزه إلى فضاء أوسع هو مجال العمل التربويّ. ويتحدّد الفارق المفهوميّ والوظيفيّ بين "التخطيط التعليميّ" و"التخطيط التربويّ" في " أنّ التخطيط التعليميّ يتولّى كلّ من يتمّ داخل النظام التعليميّ المؤثّر فيه" أمّا التخطيط التربويّ " فهو أشمل وأعمق حيث يضم إلى جانب النظام التعليمي جميع المؤسّسات التي تقوم بعمليّة التربية خارج التعليم ليحوي تخطيطا للأسرة ومؤسّسات

الثقافة والإعلام..." (٢٦). لذلك حرصت " البرامج الرسميّة بالمدارس الابتدائيّة" على تمثّل الفضاءين في مجال تسمية محدّدة هي "الترغيب في المطالعة" وليس المطالعة باعتبارها حقلا تربويًا عامًا لا ينحصر في المدرسة بل يشملها ويجاوزها إلى مواقع أخرى داخل الأسرة والمجتمع.

٦- يُعتبَرُ الترغيب في المطالعة المادّةَ الأساسيّة الأولى في تقديرنا الخاصّ ضمن موادّ العربيّة ومختلف الموادّ في "البرامج الرسميّة للتعليم الأساسيّ"، ذلك أنّها تُغذّي جميع الموادّ تقريبًا. فالقراءة والتعبير الشفويّ والتعبير الكتابيّ والمحفوظات والإملاء والخطّ والنسخ والرسم وقواعد اللّغة ودراسة النصّ والتربية الإسلاميّة والتاريخ والجغرافيا والتربية المدنيّة والإيقاظ العلميّ والتربية الموسيقيّة والتربية التشكيليّة والتربية التقنيّة والتربية البدنيّة تتوسّل جميعها بقَصَص الأطفال والمطالعة من قريب أو بعيد. وحتّى الموادّ العلميّة كالرياضيات، وإن بدت مستقلّة بذاتها في الظاهر، فإنّه يُمكن تقديم معلوماتها بأسلوب اللّعب أو التجسيد الحركيّ المقصود به المَسْرَحة أو السرد الشفويّ على شاكلة حكاية تتضمّن معلومات رياضيّة أوّليّة وغيرها من الحقائق العلميّة قَصْد شدّ انتباه الطفل وتقريب المعلومة إلى ذهنه بشتّى الوسائل والتقنيات.

٧- ومن أهمّ النتائج الّتي خلصنا إليها عند قراءة المواطن الخاصّة بالترغيب في المطالعة ضمن البرامج الرسميّة للتعليم الأساسيّ التونسيّة نسق التدرّج الّذي يراعي نموّ الطفل النفسيّ والذهنيّ من القسم الأوّل إلى السادس مع إمكان تصوّر الأقسام الثلاثة الأخرى الّتي تنتهي إلى التّاسعة.

فتدعو البرامج خلال السنة الأولى من التعليم الأساسيّ إلى اعتماد المشافهة أساسًا وفي ذلك تَفَهُّم لمرحلة النموّ النفسيّ والمعرفيّ الأولى الّتي ذكرناها سابقا وتمهيد للنقلة من المشافَهَة إلى الكتابة، وهي فترة تشخيص يعتمد فيها المعلّم الصور والحركات والألوان والأقوال، ويستخدم فيها المتعلّم العين والأذن واللّسان والحركة الجسميّة. والنّصوص المقروءة هي "قصص قصيرة العبارة حسنة الإخراج مُتّصلة بمحاور أنشطة اللّغة العربيّة ومُراعية للقيم الّتي انعقد عليها قانون التعليم عدد ٦٥ المؤرّخ في ٢٩ جويليه ١٩٩١"(٢٦) ويُراد بهذه المرحلة الأولى تمكين الطفل من "إعادة سَرْد قصّة" يستمع إليها "و تقديم قصّة طالعها" و"قراءة مُقْتَطَف من قصّة لترغيب أترابه في مطالعتها" (٢٧).



وينتقل ذهن المتلقّي في السنة الثانية إلى بعض تفاصيل البنية القصصيّة، من التقبّل العامّ في السّنة الأولى إلى التقبّل شبه التفصيليّ في السنة الثانية، كالبحث في مكوّنات القصّة:"الأحداث، الشخصيّات، الظروف، عنوان القصّة، نهاية القصّة"(٢٨).

و نعتمد في اكتشاف بعض الأجزاء التقديم الخارجيّ:"عنوان القصّة، المؤلّف، دار النشر، الحجم (صغير، متوسّط، كبير، عدد الصفحات، عدد الصور...)(٢٩)

و من أبرز أهداف هذه المرحلة في الترغيب في المطالعة تمكين الطفل من "إعادة كتابة قصّة طالعها بأسلوب شخصيّ" ورسْم بعض المشاهد.

و تنصّ "البرامج الرسميّة" في السنة الثالثة على اختيار قصص مُتّصلة "بمحاور أنشطة اللّغة العربيّة". وتدعم هذه السنة ما بُدِئ في السّنة الثانية في ما يخصّ معرفة بناء القصّة الظاهر واكتشاف أهمّ عناصره.

و يُعلّم التلميذ ترسيخًا لهذه النتائج كيفيّة إنشائه مُذكّرة للقصّة المقروءة: "العنوان، اسم المؤلّف، دار النشر، الحجم، عدد الصفحات، عدد الصور، الشخصيّات، الأحداث الرئيسيّة، المكان والزمان..."(٣٠) كما يُدْفَع إلى نقد القصّة واقتراح البدائل، لتتواصل بذلك المبادرة الفرديّة والمشاركة الجماعيّة في التعلّم والتعليم.

و تتدعّم في السنة الرابعة النتائج الّتي تحقّقت في الثالثة مع مزيد من ترسيخ للفكر النقديّ لدى الطفل والنفاذ إلى بعض تفاصيل العنصر الواحد، كالبحث في "سلوك شخصيّات القصّة" و"التصرّف في الخاتمة أو المقدّمة" و"التصرّف في الأحداث أو الإطار الزمانيّ والمكانيّ"، وهو عمل يفكّك النصّ القصصيّ لفهم بعض آليّات الكتابة وإعادة التركيب بالأسلوب الشخصيّ. فتتّسع مُذكّرة العرض والتقديم كي تشمل "عنوان القصّة وصورة الغلاف

يعتبر الترغيب في المطالعة المادة الأساسية الأولى ضمن مواد العربية ومختلف المواد في البرامج الرسمية للتعليم الأساسي

وعدد صور القصة وتبرير اختيار تلك الصور والتقنيات المستعملة في تشكيل بعض مشاهد القصّة وتوضيحها مع بيان المضمون والمقارنة بين القصّة المؤلّفة وبين القصّة الّتي وقعت محاكاتها." (٣١)

ومن الإضافات في السّنة الخامسة تمكين المتعلّم من تقديم قصّة بصفة كاملة مع "إبداء الرأي في سلوك بعض الشخصيّات وتعليله"، والتوصّل إلى إنتاج قصّة بمعنى تقديم مشروع كتابة قصّة يستمدّ الطفل موضوعها من قصّة طالعها، " و"تقديم مقتطفات" من هذه القصّة و"تأدية بعض أدوارها." (٣٢)

فتترسّخ هذه النتائج خلال السنة السادسة ليقطع الطفل خطوة أخرى في سبيل الإبداع وتنشأ له القدرة على "تقديم قصّة تقديما كاملا" و"تصنيف أحداثها حسب أهمّيّتها ". كما يتأكّد لديه إمكان "تقديم مشروع تأليف قصّة " (٣٣).

وإذا "الترغيب في المطالعة" على امتداد الأقسام الستّة الأولى من التعليم الأساسيّ نَسَقٌ عامّ من التدرّج، بدايته التحسيس في السّنة الأولى ثم بدء اكتشاف النصّ القصصيّ في الثانية والثالثة، ومنه الاستعداد للإبداع بفهم آليات الكتابة القصصيّة في الرابعة وصولا إلى ترسيخ الفكر النقديّ وحصول القدرة على الإبداع بمحاولة الكتابة القصصيّة في الخامسة والسادسة.

تلك هي أبرز سمات الخطّة العامة للترغيب في المطالعة كما تظهر في " البرامج الرسمية التونسيّة. وتهدف - إجمالا- إلى تأسيس ذات طفليّة جديدة مبدعة. ولكن، هل بإمكان المدرسة وحدها تحقيق هذا المشروع؟ ألم يتّضح لنا آنفا اتساع مجال المطالعة وتعدد الحقول المتصلة بها؟

فنُلفي أنفسنا مرة أخرى أمام سؤال البدء : هل نريد "مجتمعا يفكر" أم "مجتمعا يستهلك" على حدّ عبارة الباحث خليل قزقز؟

لا شكّ أن البرامج التعليمية تهدف إلى مجتمع تعدّدي، مثقّف بل واسع الثقافة قادر على الحياة في القرن الحادي والعشرين. إلا أنّنا نصطدم بمُعوّقات ذهنيّة تتجاوز حدود المدرسة إلى الفضاء المجتمعي وتستلزم وقفة تأمل. ويساعدنا

البرامج التعليمية تريد مجتمعا يفكر وتفترض مؤسسات مترابطة تعمل جميعها على إنجاح المشروع الجديد

على ذلك عيّنة البحث لدى خليل قزقز عند مقارنته بين "لو سمحتم"، وهو برنامج تلفزيونيّ تونسيّ سابق وبين "المتفوّقين" (les sur- doués)، البرنامج التلفزيونيّ الفرنسي، في موضوع "النبوغ المدرسي". "فالطفل النجيب (في البرنامج التلفزيونيّ التونسيّ) هو الذي يذهب مباشرة إلى المدرسة حيث يجلس مباشرة أمام المعلّم ولا ينظر يمينا لا شمالا بل ينتبه كلّ الانتباه إلى المعلم وبعد المدرسة يعود مباشرة إلى المنزل ليقوم بالواجبات المدرسية من جديد وحده أو بمعية أمه"(٣٤).أمّا الطفل النجيب الفرنسي فإنّه يختلف عن الطفل النجيب التونسيّ إذ ركّز المنتج على" الأمّ الشغوفة بالمطالعة "، و"على الفضاء الخاصّ بالمطالعة في المنزل"، و" على الأنشطة الموازية للأنشطة المدرسية كالرسم والموسيقى...(٣٥)

فنستخلص ما يلي استنادا إلى السابق:

١- البرامج التعليمية تريد مجتمعا يفكّر وتفترض مؤسّسات مترابطة تعمل جميعها على إنجاح المشروع الجديد.

٢- الأسرة التونسيّة لا تطالع إلا قليلا، وبعض الفئات تهتم باقتناء الكتاب وقراءته، ذلك ما يجعل الواقع يتناقض والبرامج التعليمية.

٣- غياب الأمّ- تقريبا- باعتبارها المؤثّر السيكولوجيّ الأوّل. فهي التي بإمكانها دفع الطفل إلى المطالعة ترسيخا لأعمال المدرسة إنْ توفّر لها وعي المطالعة وفعل المطالعة.

٤- حضور النوادي والمكتبات العموميّة في هذا المجال لا يزال محدودا.

و يتأكّد هذا النقص في ما أوضحه الباحث محمود سعيد عند الجزم بأنّ " المطالعة لم تحتلّ الدرجة الأولى ضمن سلّم أنشطة الشباب أثناء أوقات الفراغ وأنّ الصدارة (...) للتلفزيون والإذاعة.."(٣٦) ويقدّم لنا أرقاما تؤكّد تأثير البيئة الثالثة المحدود في الترغيب في المطالعة، إذ بينت إحصائيّات إدارة المطالعة العموميّة التابعة لوزارة الثقافة لعام ١٩٩٠ أنّ كتابا واحدا في رصيد المكتبات العمومية لأربعة سكّان تونسيّين في حين أنّ مقاييس اليونسكو تجعل لكل ساكن أربعة كتب وأن عدد مكتبات الأطفال ببلادنا:١٧٥(حسب إحصائيّات ١٩٩٠ دائما) ومجموع المدارس الابتدائية ٣٧٧٤، وإذا المكتبة الواحدة يقابلها ٢١,٥٦ مدرسة. وإذا قارنا بين مجموع تلاميذ الابتدائي في العام المذكور الذي هو ١٠٣٦٩٤٧٦ ومجموع المقاعد بمكتبات الأطفال، وهو يتجاوز ٦٥٤١، فانّ المقعد الواحد مخصّص ل ٢١٠ أطفال. أمّا عدد الكتب بمكتبات الأطفال فهو ٨٢٤٦٧٣ منها ٧٤٣٣١٧ بالعربيّة مما يدلّ على أنّ لكلّ تلميذ بالابتدائيّ في ما بين نصف كتاب وثلثيْ كتاب(٣٧).

ومفاد القول في هذا الحيّز أنّ البرامج التعليميّة واسعة الأفق تهدف إلى تحقيق نقلة خطيرة في تاريخ المجتمع والفرد الّذي ينتمي إليه، ولكنّ واقع الأسرة ومحدوديّة الإمكانات التربويّة داخلها ووضع الكتاب ونقص وسائل التنشيط داخل المكتبات العموميّة وضيق مجالات الخبرة غالبا لمن يسهرون على هذه المكتبات وانعدام الربط والتنسيق عادة بين المكتبات والمدارس تحول دون اتساع فضاء المطالعة وتجميع كلّ القوى وتنظيم مختلف المسالك لجعْل الكتاب منتوجًا يُستهلك داخل الأسرة وفي المدرسة والمكتبة العموميّة ويُقبل عليه الفرد التّونسيّ باستمرار. ويُضاف إلى هذه المعوّقات الإنتاج الّذي يقدَّمُ للطفل وما يثيره من قضايا معرفيّة وبيداغوجيّة.

٤- واقع الإنتاج الّذي يُقدَّم للطفل والحاجة إلى الانتقاء.

مَا يُكْتَبُ ويُنشَرُ من قَصَص الأطفال

غزيرٌ. إلاّ أنّه لا يتّبع خطّة مُحدَّدة في حين تستلزم الكتابة الطفليّة خبرة عميقة ودراية واسعة -كما أسلفنا- لعالم الطفل وثقافة متعدّدة تستفيد من مختلف الحقول المعرفيّة المتّصلة بواقع الطفل وأدبه من قريب أو بعيد. وإذا استثنينا بعض القصص، وعددها قليل، وبها تتوفّر شروط الكتابة الموجّهة للأطفال في مراحل محدّدة من الدراسة والنموّ النفسيّ والعقليّ، فإنّ أغلب القصص تُكتب وتُنْشَرُ لترويجها اليسير والعاجل مع ضمان الربح التجاريّ. ومن مظاهر الإخلال بشروط الكتابة الإبداعيّة:

١. تغييب ذات الطفل في مطلق خطاب يُمارس الهيمنة الإيديولوجيّة المعلَنَة أو الخفيّة على وجوده الفرديّ.

٢. تغلُّبُ أسلوب التوجيه في توالد الأحداث عند تلقيّها بدافع التّلقين المذكور. فيبدو الكاتب عالما بجميع التفاصيل، لا يدع للطفل فرصة التفكير والاكتشاف.

٣. استخدام أساليب إنشائيّة مدرسيّة جامدة في أغلب الأحيان في حين تستلزم الكتابة القصصيّة الطفليّة كما هو الشأن في الكتابة القصصيّة عامّةً أساليب إبداعيّة تتجسّم في رونق اللّغة وجمال الصورة وعمق الفكرة والبحث الدّائم عن أشكال تعبيريّة جديدة.



٤. الاقتباس السطحيّ عن آداب الشعوب الأخرى وثقافاتها، والإخلال في أغلب الأحيان بتقنيات الترجمة.

٥. تلجيم الخيال بتقديم صور ركيكة في الأغلب.

٦. تغييب الواقع في بعض النصوص القصصيّة أو تخفيت حضوره بالقصد لمحاصرة الفكر النقديّ لدى الطفل وتربيته على الفكر الواحديّ المُتجمّد.

و لأنّ مَا يُكْتَبُ للأطفال ويُنْشر اليوم هو موضوع الراهن والمستقبل فإنّه يستدعي قراءة متأنّية لغربلته وإزاحة ما تتوجّب إزاحته خدمةً للمجتمع الّذي نريد ولثقافة الطفل المتعدّدة العميقة تأسيسًا لفرديّة إنسَان اليوم والغد.

و لأنّ أدب الأطفال حديث عهد بالكتابة فهو لا يحْظى بكفاية بالدراسة والنقد، لأنّه صعب التناول لغزارة إنتاجه واتّساع فضائه إذا بحثنا في مجمل النصوص القصصيّة العربيّة على أساس افتراض وُجود مَسْرَد لمجمل العناوين يشمل ساحة الكتابة القصصيّة الطفليّة العربيّة.

فماهي النصوص القصصيّة الّتي نحرص على اختيارها لأطفالنا في خضمّ هذه الوفرة من الانتاج والتوزيع؟

إذَا كان واقع النشر في تونس اليوم وفي العالم العربيّ يَسْمح لأيٍّ كان بالكتابة للأطفال كما يبيح نشره وتوزيعه دون مُراجعة أو تثبُّت دَعْمًا للحريّة في هذا المجال فإنّ المؤسّسة التعليميّة خدمةً لأهدافها المنصوص عليها في برامج التدريس مدفوعة أكثر من العقود الماضية إلى ضبط الوسائل "للترغيب" حقًّا في المطالعة بتحديد عناوين النصوص الّتي تتوفّر فيها الشروط الجماليّة الأدبيّة والقيمة المعرفيّة والأساس البيداغوجيّ بثقافة تَعلُّميّة جديدة. وقد يتّسع هذا الشرط الواحد المتعدّد ليشمل كافّة الخُطط التّعلُّميّة الخاصّة بكتاب الطفل في العالم العربيّ.

٥- عيّنة للاستدلال.

وقد ارتأينا في هذا المجال التوقّف عند "الذئب الكذوب" للشاذلي بن زويتن والمنصف العيّاشي (٣٨) للاستدلال على السابق من الوقائع والحقائق والإشكالات.

فهل تستجيب هذه القصّة لشروط ما أسمته حنان عبد الحميد العناني " مرحلة الخيال الحرّ" أو خصوصيّة طفل العشرة أعوام في تقدير المفكّر والباحث الفرنسي جان بياجي؟

فإذا بحثنا في بنية هذا النص القصصيّ بدا لنا إمكان اعتباره عينة لزخم هائل من المنشورات المتأوّلة في مجال بيان الاحتياجات المعرفيّة والتربويّة الخاصّة بالطفل العربيّ في هذه المرحلة بالذات من تطوّر الحياة البشريّة ضمن زمن العَوْلمة.

فاستدعى الاستدلال، هنا، اختراق مجال النصّ المذكور لاستقراء البعض من تفاصيل بنائه والكشف عن بعض المخبّأ الدلاليّ فيه تبعا لقصديّة الذات الكاتبة ولا قصْديتها بفعل القراءة / قراءتها.

١- وصف عامّ

فالنصّ هو ظاهرة أداء (énonciation) إذْ يتركّب من ملفوظ (énoncé) صيغ كتابة وتصويرا في تسع صفحات، وعقبه جهاز تعليميّ على شاكلة ثلاثة تمارين

شملت كلاّ من التعبير والتفكير والدعوة إلى المشاركة الفاعلة في إنشاء خاتمة للمحكيّ بتوجيه مُحدّد مفاده تمثّل عقاب للذئب الكذوب المعتدي. كما يُشفَع عند الاختتام الأخير بلمحة علمية طبيعيّة تضمّنت تعريفا تقريريّا للذئب – الحيوان بعيدا عن الاستخدام التخييليّ القصصيّ. وقد حرص المؤلّفان على استخدام صُور شبه حسيّة، هي أقرب إلى مطابقة وقائع الأحداث منها إلى الإيحاء بتشخيص الذئب في الغلاف الخارجيّ وتقديمه في صورة مسافر يحمل حقيبته ويتحرّك في مجال طبيعيّ يحيط به الاخضرار في كل جانب وينظر في الأثناء بشزرٍ باحثا له عن فريسة مّا.

٢- بنية المحكيّ.

" أتعرف ماذا كانت عاقبة الذئب الّذي تقدّمت به السنّ فضعف وهزل؟"

إنّ سؤال البدء، هنا، هو في حدّ ذاته سؤال الانتهاء. وبذا تتّخذ حركة المحكيّ شكل الدائرة رغم ظاهر تمدُّد الأحداث وتعاقبها. فيسعى المُؤلّفان بواسطة الاستفهام والحوار إلى شدّ انتباه القارئ الطفل وتشريكه منذ البدء في صياغة البعد الآخر الخفيّ للمحكيّ.

ويعقب هذا السؤال حدثٌ بدئيّ تمثّل في قرار الذئب التوقّف عن الفتك بالخرفان والقسم الّذي مفاده إعلان التوبة النصوح في هذا الشأن.

ولئن اتّجه السرد في ظاهر بنية المحكيّ وعند البدء إلى الاستجابة الفوريّة لهذا القرار فسرعان ما انزاح عنه إلى النقيض بحركة ارتداد ينتصر فيها المحكيّ للطبع والطبيعة والأصل على العقل والحكمة والقيمة الثقافيّة، كأنّ يستعيد الذئب توحُّشه الأوّل البدائيّ لينقضّ على الخراف، الواحد تلو الآخر، ودون توقّف إلى آخر المحكيّ.

فأفضى السرد إلى عجز الذئب عن الاستمرار في الفتك بالآخر بعد أنّ "تكاثرت أسقامه وعجز عن مطاردة صغار الحيوانات وضعافها" ليتأكّد بهذا الحدث سلطان الطبيعة الّتي بها يتحدّد مفهوم القوّة ومآلها.

الدلالة المركزية التي ينهض عليها المحكي هي تلك القيمة الأخلاقية ممثلة في الصدق والدعوة الصريحة إلى تجنب الكذب

الفتك بالآخر

تكرار الفعل ذاته على امتداد المحكيّ.

ج- دلالة المحكيّ.

ج١ – الصدق / الكذب.

إنّ الدلالة المركزيّة الّتي ينهض عليها المحكيّ هي تلك القيمة الأخلاقيّة ممثّلة في الصدق والدعوة الصريحة إلى تجنّب الكذب. غير أنّ هذه القيمة لا تنتصر في معلن الخطاب القصصيّ، وذلك لنزوع السّرد إلى الواقعيّة ممثّلة في استقراء الطبيعة الحيوانيّة بمُجمل قوانينها الأزليّة المستعادة خارج سياق المعنى الثقافيّ.

وإذا الدعوة إلى الصدق في هذا الملفوظ لا تُصاغ بأسلوب مباشر ولا تناقض حقيقة الوجود الطبيعيّ كما هو في الواقع المتداول. وبهذا المنظور يبدو صدق الذئب كذبا وكذبه صدقا إنْ أحلنا على طبيعة الذئب الحيوانيّ.

ج٢- القوّة / الوهن.

إنّ الحدّ الفارق بين القوّة والوهن رقيق شفّاف، بل إنّ القوّة، كأيّة قوّة، تحمل العجز في ذاتها. كما يدلّ العجز، هنا، على القوّة لحظة تتعطّل الذّات العاجزة لتصطدم بواقع قوّة / قوى أخرى.

غير أنّ سؤال العقاب الوارد في القسم التعليميّ التابع للملفوظ القصصيّ يداخل بين الطبيعة والثقافة كي يجعل من الذئب رمزا لكائن معتد خطّاء عوضًا عن ذلك الذئب الطبيعيّ.

ج٣- الحكمة / نقيض الحكمة.

كذا يتنزّل المحكيّ بين الطبيعة والثقافة ليحفز الذّات الطفليّة على التفكير في الاتّجاهَيْن، وبالمشترك بينهما.

ولئن تحدّد مفهوم الحكمة بالقيمة الأخلاقيّة أساسا ومرجعا فإنّ نقيض الحكمة متردّد بين طبيعة الأشياء والمعرفة المعادية للأخلاق المتوسّلة أحيانا عديدة بالطبيعة لتتجاهل بذلك تطوّر الوجود الإنسانيّ والحاجة الدّائمة للأخلاق في مواجهة "قانون الغاب".

د- تدلال (signifiance) المحكيّ.

يؤالف المحكيّ في "الذئب الكذوب" بين إثارة السؤال في ذهن المتقبّل الطفل وبين التوجيه الأخلاقيّ بمحصّل ثقافة الكتابة القصصيّة التقليديّة، كالّذي شاع إنشاءً وتقبّلاً في تاريخ الأدب الطفوليّ العربيّ منذ موفّى القرن التاسع عشر للميلاد إلى اليوم.

وكأنّنا بهذه المؤالفة الضديّة نشهد تواصل مفهومَيْن متناقضَيْن تماما للكتابة والقراءة: ثقافة التلقين أو التعليم، وثقافة التساؤل والتعلّم.

وإذا تدلال المحكيّ مجال يكتظّ بأوجه التناقض والاختلاف رغم التنصيص في الغلاف الخارجيّ للقصّة على أنّ "الذئب الكذوب" تندرج ضمن سلسلة "أطالع وأفكّر".

وما التفكير، هنا، إلاّ مشروع سرعان ما أعلنته المساءلة البدئيّة وسرعان ما نفته بالإجابة السريعة رغم الإلماح الوارد بدءًا وانتهاءً.

٦- الحاجة الماسّة اليوم ومستقبلا إلى أدب طفليّ عربيّ جديد مختلف.

لا شكّ أنّ واقع الكتابة القصصيّة الطفليّة في تونس اليوم هو بَعْضٌ من واقع الكتابة العربيّة. وما تُثيره هذه

الكتابة من أسئلة وإشكالات يحفز الذات الباحثة في هذا الموضوع على التفكير في بنية القصّة الورَقيّة ومدلولاتها بمفاهيم حادثة تستجيب للتحوّلات الخطيرة الّتي شهدها واقع الذات الفرديّة العربيّة عامّة، والـذّات الطفليّة على وجه الخصوص. كما قدْ يستدعي البحث الخاصّ بالكتاب الورقيّ مُقاربة الكتاب الإلكترونيّ الّذي يُمثّل في الراهن موضوعًا بكرًا للتفكير والدراسة.

فهل يتعالق كلٌّ من الكِتابيْن (الورقيّ والإلكترونيّ) في أدبيّة واحدة؟ وكيف نستفيد ضمن هذه الأدبيّة من التّعَلّميّة الجديدة بمُحصّل معارف علم النفس التحليليّ والإناسة (anthropologie) وعلم الاجتماع والتاريخ والمثاقفة (acculturation)، بمنظور حوار الثقافات، وتكنولوجيا الاتّصال والكتابة الرقميّة؟

كيف نحوّل الذات الطفليّة العربيّة من ذات هَشّة مستهلكة خاضعة للإملاء والتلقين والتّوجيه إلى ذات مُريدة مبدعة متسائلة قادرة على الإنشاء والنقد؟

كيف يُمكن لكاتب قصّة الطفل العربيّ أن يتحرّر من ثقافة الفكر الواحديّ ليتباعَدَ عن ذاته ويندمج في بنية ذات الآخر المختلفة عنه عُمُرًا وذهنا وجهازًا نفسيًّا وإرادةً وإمكانًا للتفكير والتخييل والحلم؟

* مفكر وناقد من تونس.

الهوامش والمراجع.

١- انظر تعريف "النصّ الأدبي" لرولان بارط وجوليا كريستيفا وجورج مونان وكاترين كربرات أورشيوني بـ "الموسوعة الكونيّة" الفرنسيّة:

* « Texte », Roland Barthes.

* « Sémiologie », Julia Kristéva.

* « Sémantique », Georges Mounin, Kathérine Kerbrat-Orecchioni.

٢- ابن منظور، "لسان العرب"، مصر: دار المعارف، المجلّد السادس، مادّة: "نَصَصَ".

٣- انظر تعريف "النصّ" لرولان بارط بـ"الموسوعة الكونيّة" الفرنسيّة.

٤- يذهب الجاحظ إلى أنّ اللّغة "توقيف أو وحي من الله" و"الدّلالة الظاهرة على المعنى الخفيّ هو البيان الّذي سمعت الله عزّ وجلّ يمدحه، ويدعو إليه ويحثّ عليه. بذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم..."، "البيان والتبيين"، لبنان: منشورات دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٨، المجلّد الأوّل، ص٨٢.

و صورة الخالق من حيث هي مرجع الأدبيّة الأوّل حاضرة في مجمل أعمال النقّاد العرب القدامى.

٥- الفرد بهذا المفهوم الجديد هو ذات مخصوصة لا تماثل ولا تكرّر ذاتًا أخرى، والأدب على هذا الأساس مُتعَدّد عند الكتابة وآنَ التَقبّل.

٦- عقبتِ الرومنسيّةَ تحوّلاتٌ خطيرة في الإبداع الفنّي والأدبيّ وفي جماليّة التقبّل كأن نُشير إلى الواقعيّة والطبيعيّة والسرياليّة والرمزيّة ونهج الاختلاف الّذي يرفض التكرار ويغامر باستمرار في البحث عن أشكال تعبيريّة جديدة.

٧- يشير أحمد سويلم في "الموروث الشعبيّ في أدب الطفل"، (مجلّة "القصّة" المصريّة، عدد ٧٥، ١٩٩٤) إلى اهتمام مصر القديمة واليونان والعرب قبل الإسلام بالطفل وتعليمه بأساليب تغلب عليها المشافهة.

كما تُبيّن حنان عبد الحميد العناني في "أدب الأطفال" (الأردنّ: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٢) تطوّر أدب الأطفال عربيًا من قبل الإسلام ومرورًا بعصر الرسول والخلفاء الراشدين والعصر الأمويّ ثمّ العبّاسي وصولا إلى أدب الأطفال العربيّ الحديث.

٨- تفترض الكتابة للأطفال ابتعاد السارد الكهل أو الشيخ عن ذاته ومقاربة ذات الطفل المتقبّل لتقديم خطاب في مستوى تطوّر المتقبّل النفسيّ والذهنيّ.

٩- أشرنا إليه سابقا.

١٠- وَرَد في "أدب الأطفال" لحنان عبد الحميد العناني: "و قد أكّدت فلسفة التربية الحديثة على أهمّية الأغاني والأناشيد بالنسبة للأطفال الصغار ودعت إلى تدريبهم على أدائها..." ص٤٥.

١١- أحمد نجيب، "نظرات في أدب الأطفال"، مجلّة "القصّة"، عدد٧٥.

١٢- المرجع السّابق.

١٣-خليل قزقز، "المطالعة قبل سِنّ الدراسة"، من كتاب "الطفل والمطالعة"، أعمال ندوة جيل الوسط: ١٠-١١-١٢ ديسمبر ١٩٩١ (الأيّام الوطنيّة للمطالعة والمعلومات)، نشر وزارة الثقافة، إدارة المطالعة العموميّة والجمعيّة التّونسيّة للموثّقين والمكتبيّين والأرشيفيّين.

١٤- المرجع السّابق.

١٥- المرجع السّابق.

١٦- ذَكرناه سابقًا.

١٧- جان بياجي، "علم النفس وفنّ التربية"، ترجمة محمّد بردوزي، المغرب: دار توبقال، ١٩٨٩، ص٣١.

١٨- "البرامج الرسميّة بالمدارس الابتدائيّة/الملحق I"، المركز القوميّ البيداغوجي، نشرة ١٩٩٣، انظر برامج الترغيب في المطالعة من السنة الأولى إلى السادسة.

١٩- جان بياجي، "علم النفس وفنّ التربية"، ص٥٥.

٢٠- المرجع السّابق.

٢١- المرجع السّابق.

٢٢- خليل قزقز، "المطالعة قبل سِنّ الدراسة".

٢٣-د.توما جورج خوري، "المَناهج التربويّة (مرتكزاتها، تطويرها وتطبيقها)، لبنان: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٨، ص ١١.

٢٤- لويس لوغران، "السياسات التربويّة"، ترجمة تمّام الساحليّ، لبنان: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠، ص١٣.

٢٥-د. أحمد عليّ الحاج محمّد، "التخطيط التربويّ، إطار لمدخل تنمويّ جديد"، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٢، ص١٢٠.

٢٦- "البرامج الرسميّة بالمدارس الابتدائيّة"، ص٢٦.

٢٧- المرجع السّابق، ص٢٦.

٢٨- المرجع السّابق، ص٥٣.

٢٩- المرجع السّابق، ص٥٣.

٣٠- المرجع السّابق، ص٨٠.

٣١- المرجع السّابق، ص١٠٥.

٣٢- المرجع السّابق، ص١٣٣.

٣٣- المرجع السّابق، ص١٥٢-١٥٣.

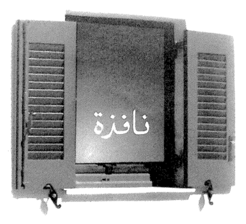
٣٤- خليل قزقز، "المطالعة قبل سِنّ الدراسة.

٣٥- المرجع السّابق.

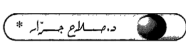
٣٦- محمود سعيد، "من قضايا الترغيب في المطالعة"، من كتاب "الطفل والمطالعة"، نشر وزارة الثقافة، إدارة المطالعة العموميّة والجمعيّة التّونسيّة للمُوثّقين والمكتبيّين والأرشيفيين.

٣٧- المرجع السّابق.

٣٨- تونس: المكتبة المُفيدة، دون ذِكْر لتاريخ النشر.



مخالفة الأصول وفساد الأحوال



ما من أمرٍ تكثر فيه مخالفة القواعد والأصول إلاّ ويصيبه الفساد والخراب، وما من شيء يلتزم فيه أصحابه بالقواعد التي اصطلحوا عليها والأصول التي سنّوها وارتضوها لأنفسهم إلاّ عمّه التطور والنماء.

والذي يميّز الأمم المتحضّرة في هذه الأيام عن الأمم المتخلّفة هو بالمقام الأول مدى التزام الأمّة بالقواعد والأصول، ولستُ أرى سبباً لما يعاني منه العرب من عجزٍ عن اللحاق بركب الأمم الأخرى المتحضّرة سوى جرأتهم على القواعد والأصول والقوانين تحت ذرائع مختلفة؛ إذ الأصل في القواعد أن لا تعترف بأي اعتبارات مخالفة لها مهما كانت وأن لا تحيد عن المساواة والعدل التام بين من تنطبق عليهم، وعلى هذا جرت الأمم التي بلغت شأواً بعيداً من التقدّم والتحضّر، ولو أنّ تلك الأمم سمحت لنفسها -كما تفعل أمتنا- بمخالفة القواعد التي قامت عليها حضارتها، لما استطاعت أن تبلغ ما بلغته من النجاح والتقدّم والتفوّق والظهور والغلبة.

وإذا أردتَ أن تعي هذه الحقيقة فما عليك إلاّ أن تصغي إلى مقابلة أو حوار يجريه صحفيّ أو مذيعٌ مع مسؤولٍ من مسؤولي تلك الدول المتقدّمة، فإنّك لن تسمع منه غير إحالات إلى قواعد وأصول ولن تجده يخوض في شيء خارج تلك القواعد التي يعرفها ويدافع عنها حتّى لو كان مقتنعاً بخطأ ذلك المسلك أو التصرّف، ذلك أنّ القواعد والأصول والقوانين في البلدان المتحضّرة ينظر إليها على أنّها أمورٌ مقدّسة لا يجوز المساس بها أو مخالفتها مهما كانت الأسباب ومهما كانت نتائج تطبيقها. كما أن تلك الأمم ترى في إدخال أي تعديل وإجراء أي تغيير على تلك القواعد والأصول التي رسخت مع الزمن أمراً بالغ الخطورة ولا يمكن الإقدام عليه إلاّ بإجماع الأمّة أو إجماع ممثليها وبعد أخذ وردّ وتمحيص وإعادة نظر قد تستغرق عقوداً، أمّا استحداث قوانين وتشريعات جديدة تضاف إلى ما استقرّ من القواعد والأصول فهو أمرٌ واردٌ لديهم ولا صلة له بمخالفة القواعد النافذة والأصول المتبعة، بل هو من ضرورات التقدّم ومقتضيات التحضّر.

وذلك على خلاف ما هو واقع عندنا، حيث أصبحت مخالفة القواعد والأصول واتباع القواعد الاستثنائية والشاذّة موضع احتفاء وترحيب، ممّا أفسد كثيراً من تلك القواعد وأدّى إلى اختلال ما انبنى عليها، وهذا كلّه يؤدّي إلى اضطراب الأمور واختلالها وفساد الأحوال والمجتمعات وإعاقة تقدّمها.

وإذا كانت مخالفة القواعد والأصول وراء الاختلالات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها، فإنها كذلك العامل الرئيسي في اختلال الأشياء كلّها، فإذا خالف الناس قواعد اللغة تفقد اللغة وظيفتها الأولى المتمثلة في تحقيق التواصل بين الناس، وإذا خالف المغني قواعد الغناء أصبح غناؤه هذياناً، وإذا خالف الطبيب قواعد العلاج قتل مرضاه، وإذا خالف الراعي قواعد الرعي أضاع ماشيته، وإذا خالف المعلّم قواعد التعليم أفسد الأجيال، وإذا خالف المسؤول قواعد الإدارة اختلط الحابل بالنابل، وإذا خالف الشاعر قواعد الشعر صار شعره هراءً.

فلا بدّ، إذن، لكلّ شيء من قواعد وأصول، ولا بدّ للناس من المحافظة على تلك القواعد والأصول وعدم الخروج عليها أو مخالفتها، وإلاّ اضطربت الأمور وفسدت الأحوال.

* كاتب وأكاديمي أردني

Salahjarrar@hotmail.com

بلاغة الألفة في «سحابة من عصافير» لمحمود الريماوي

د. إبراهيم خليل *

سحابةٌ مِنْ عصافير هي المجموعة القصصيّة الأخيرةُ لمحمود الريماوي (٢٠٠٦) الذي اعتاد متتبّعو قصصه الوقوف على الجديد المدهش مع كل مجموعة قصصية تطبع له وتوزع(١). فمنذ البداية عرف بأسلوب يقرب من محاكاة الواقع في سرده، ورسمه للأشخاص، وتوخيه للبداية والحبكة والخاتمة حينا، وابتعاده عن ذلك حينا آخر، مقترباً من التجريب، والتكثيف، الذي يغني القصة عن بنائها التقليدي المتدرّج من البداية نحو الخاتمة.

وربما كانت القصة لقطة أو مشهداً لشريحة من الحياة، أو حياة شخص، مكتفية بذاتها عن أي تحرك زمني بين نقطتين، إحداهما الابتداء، والأخرى الانتهاء. وساقه ذلك، منذ زمن مبكر، لكتابة القصة القصيرة جداً، قبل أنْ تصبحَ تقليعة لدى غيره من كتاب الجيل الحاضر. ولم تبرأ قصصه من الحسّ الغرائبي، والعجائبي، الذي يُمْعنُ إمعانا لافتا في تصور الأشخاص، والحوادث، تصوراً ينافي المعقول، ويتجاوز نمط المحاكاة، متعمداً كسر حواجز التوقع لدى القارىء.

والمجموعة الجديدة " سحابةٌ مِنْ عصافير "(٢) فيها من جلّ تلك الأساليب، لذا فإن القارىء لا يمل مثل هذه القصص، حتى وإن قرأها في جلسة واحدة، لأنّ كل واحدة منها تصحبه – في أثناء قراءته لها – إلى جوّ مختلف عن الأجواء الأخرى، لكنه مشابه لها منْ جهة واحدة، وهي حرص الكاتب اللافت على إحاطة قارئه بأجواء من الدهشة.

حبات السّبْحة:

ففي القصة الأولى، وهي بعنوان حبات السبحة مفارقة ساخرة توقع القارى في أسرها، وتحت تأثير سحرها، وكأنه يصغي إلى نكتة جادة من تلك التي تجعل السامع في غاية الانبساط والانشراح.

فالراوي لا يفتأ يستخدم السبحة لإزجاء الوقت، واتخاذها مظهراً من مظاهر القيافة، يصطدم بصديق له (أحمد) ما إنْ يقع بصره عليها حتى يختطفها من يده متمتعا بتلك العادة، مندفعاً إلى التسبيح بحباتها في غير قليل من التوتر المكتوم، والانسجام غير الخفي (٣). وعلى الرغم من أنه فرط نحو خمس سبحات للراوي، إلا أنه لا يقلع عن عادته تلك، وهو مثلما يقول عنه الراوي " قلما تنجو سبحة من أصابعه النشطة المتعجلة التي تأتي على التئام العقد بضربة سحر أسود(٤) ". فهل ترمز هذه الظاهرة التي طبعت علاقة عدد من الأصدقاء لا يتجاوز الأربعة اعتادوا الجلوس في أحد المقاهي بعمان، " لجانب مهتز خفيّ من تلك الصداقة ؟ ". هذا التساؤل الذي يساور الراوي سرعان ما يبدّده حرْصهُ اللافت على ألا يتصوّر ما يسمّيه نذير شؤم يشوبُ تلك العلاقة.

ومع أنّ الحكاية، إذا ساغ أنْ تسمّى كذلك، تنتهي بفرط سبْحة أخرى، كانت الهدية الأخيرة لمن تخفق روحها العذبة في نفس الراوي، وأنّ انفراط السبحة، التي هي تذكار أمه الأخير، أثر فيه كما لو أنّ شيئا صلبا قاسيا انكسر في قلبه، إلا أنه – أي الراوي – يكتفي بالتساؤل : أيكون هذا صخب الحياة أمام اللفح العاصف لأنفاس أحبتنا التي تهبّ، وتدمّدمُ فجأة(٥) ".

ولعله بهذا التساؤل، الذي أنهى الحكاية نهاية لا يتوقعها القارىء، أضفى عليها ما يشبه الرمز، ونحن عندما نقرأ العنوان حبات السبحة، أو المسبحة، نتذكر المثل الدارج الذي يصف الأشخاص عندما يتفرقون، أو يتساقطون واحداً تلو الآخر، بانفراط حبات المسبحة. فالأم التي رحلت قبيل بضعة شهور، والصداقة المهددة بالاختلاف، ذلك كله يجعل الراوي مقتنعاً بفكرة : " لتنفرط السّبحات الواحدة تلوَ الأخرى(٦) ".

وهذه القصة ليست ببعيدة عن اقتناص ما يتداعى في عالم الراوي الداخلي، وتصويره كما لو أنه منولوغ، أو تصوّر للأشياء وهي تمرّ في ذاكرته كشريط من الصور المتحركة. والحدث، الذي تدور حوله، ليس غريباً، أو خارقاً للعادة، بل هو من أكثر الأشياء تكراراً

في حيتنا اليومية، وأكثر بساطة مما يُظنّ، ومع ذلك يسلط الكاتبُ عليه الضّوْء، فيحيلهُ من خلال تحليله الدقيق لما يتصادى في نفس الراوي، إلى حكاية مشوقة، وممتعة، ولا تخلو من دلالة على انفراط عقد الأحباب.

وهذه الطريقة التي تقوم على (حادثة) في منتهى البساطة، وطبيعيّة، مما يعتاده الناس في حياتهم البعيدة عن أيّ تصنع، واختراع، تتجلى في قصة نعاس (٧). التي جعل منها حكاية لا تخلو من غرابة تبعث الإحساس بالدهشة لدى القارىء، فعلى غير العادة، سليمان – بطل هذه القصة – يستيقظ في الصباح، فيملؤه شعور بالرغبة في الحياة، وقد ملأ ضوءُ النهار فضاءَ الحجرة، وهو الموظف من عشرين عاماً في (البلدية) يؤدي طقوسه المعتادة : الدخول إلى الحمام، حلاقة الذقن، وتناول الفطور البسيط بشهية تحت ضغط الوقت القصير المتبقي(٨). وبأسلوب يخلو من التصنع يوحي لنا الكاتب بانقلاب مفاجىء في تصرفات السيد سليمان. فبعد أن فرغ من إفطاره، واستعد للمغادرة، جلس قبالة التلفزيون شارد الذهن، وبدأ في تناول الشاي، وتدخين السيجارة الأولى، التي لم يمنعه إغراؤها من أنْ يدخّن واحدة أخرى. لكن هذه الثانية أخذت تحترق ببطء في المنفضة(٩).

وهذه العبارة الأخيرة بمنزلة الإشارة التي تعنى الكثير، فلو أنّ كاتباً آخر تناول هذا، وأراد أن يصرّح بما توحي به، لكتب ما يعدل به عن الإيجاز إلى الإطناب، لكنّ الريماوي، بلغته المتوترة القائمة على الإيحاء، اكتفى بهذه الكلمة ليقول لنا : إن السيد سليمان لم يمهله الموت حتى يفرغ من السيجارة الثانية. وحبكة القصة هي التي ستضفي على هذه العبارة تلك الإيحاءات الغنية بالكثير ممّا لمْ يقله الراوي. فعندما خرجت الزوجة من المطبخ ظنت أنّ النعاس غالبه، وعاوده النوم، غير أنّ الحقيقة تكشفتْ لها عندما حاولت إيقاظه للمرة الثالثة... وتبيّنتْ أنه لم يعدْ في حاجة لإلحاحها



عليه بالاستيقاظ. وهذه طريقة أخرى أيضاً في السرد الذي يقربُ من الشعر باعتماده على الإيماء والتلميح بدلاً من التقرير والتصريح. فبعد تلك العبارة الموحية، يخبرنا الكاتب بأنّ الأرملة الأربعينية بدأت تنتابها نوبات محيّرة من النعاس من حين لآخر. وبالطريقة ذاتها يخبرنا بأن الأرملة لا بد وأن تفارق الحياة، وهي تغتبط لذلك ما دام هذا الفراقُ سيتيح لها أن تلتقي الشخص الذي أمضّها الشوق إليه (١٠).

الأشجار تمشي:

وفي قصة الأشجار تمشي نجد مفارقة غريبة تتّضح من العنوان(١١). فهو يذكّر القارىء بحكاية زرقاء اليمامة التي تنبأت بغزو الأعداء لمدينتها متسترين بأغصان الشجر، فقالت: إني أرى شجرًا يمشي، فلم يصدقها الناس، وانتهت الحكاية باجتياح المدينة، و اقتلاع عيني الفتاة التي زعموا أنها كانت ترى عن مسيرة شهر. فلندعْ هذه الأسطورة لزمانها، لأن القصة التي كتبها محمود الريماوي بهذا العنوان لا علاقة لها بها إلا مِّن باب الإشارة للأشجار التي تمْشي ولا تمشي.

أما الطفلُ، في هذه القصة، فهو مقتنعٌ بأنّ الأشجار تمشي، وفوق ذلك تركض. كأنما هي هاربة من مجهول نحو مجهول آخر. وقد بهره هذا الاكتشافُ عندما زار برفقة أبويه البلاد التي أخرج منها والده، فالأبُ بعد أن حاز إذناً من المحتلين (١٢) لزيارة بلاده استخدم سيارة سياحية مستأجرة، وفيما كانت السيارة تطوي المسافات طياً غربي رام الله، بين مساحات من الأرض الحمراء التي امتلأت بأشجار الزيتون، والتين، وكروم العنب، فوجىء ابن الرابعة الذي نشأ بيْن أربعة جدران أمام جهاز التلفزيون (١٣)بأن الأشجار تمشي، وهو ينظر إليها مستغرباً من وراء زجاج السيارة الجانبي فيراها منطلقة بأقصى سرعة. لكنّ أمه التي فاجأها هذا القول تنبه ابنها على حقيقة يجهلها وهي أنّ الأشجار لا تمشي، وتحاول إقناعه مؤكدة أنّ الأشجار لا يمكن أن تتحرك لأنها ببساطة لا تملك قوائم كالحيوانات، و لا أجنحة كالطيور،ولا أقداماً كالناس. وعندما يصر الطفل على رأيه تحاول إقناعه فتطلب من الأب إيقاف السيارة، وتخرجه منها لقضاء حاجته تحت زيتونة كبيرة، وقبل أن تعيده إلى السيارة تدعوه ليلاحظ الشجرة التي وقف عندها، وتحت فروعها الطويلة المتشابكة، وهل تتحرك أو تمشي أو لها قدمان. فبدت له فعلا – في وقفتها تلك – مثل كائن قويّ أبكم متعدّد الأذرع، لكنه بلا رأس، وبلا قدمين.

وهذه التداعيات التي تتناسل في ذهن الصبي سببها أنه نشأ بين أربعة جدران، ولم ينشأ بين الأشجار، ولم يألف رؤية الكثير منها، ولم يسمع أصوات الصراصير التي كانت تئزّ داخل الشجرة.

وعندما انطلقت السيارة من جديد عاد الطفل ليقول لأمه الأشجار تمشي أيضاً. وعندما يتدخل الأب شارحاً ما يراه الابن تمكّنَ بعد لأي من إقناعه بأنّ الأشجار تمشي عندماً تمشي السيارة وتتوقف حين تتوقف السيارة، وأنّ هذا كله ما هو إلا خداع بصريّ طالما كان هو نفسه ضحية له فظنه حقيقة وهو



صغير في مثل عمره(١٤).

وهذه القصة – كالقصص السابقة – تتألف من حدث عادي جداً، ولكن المؤلف بلمسة من لغته المملوءة بالإيحاءات أحال الأمر إلى حكاية ذات دلالات سياسية، من غير أنْ يقع في المباشرة التي تسطح الفن. فهذا الخداع اللطيف حُرم منه إلى الأبد لكن الخداع البشري ذا الأشكال الكثيرة لم يحرمْ منه بل نال ما لا يحصى عدداً.

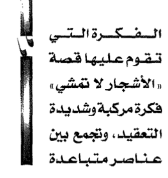
فبطريقته المعهودة في التبسيط يقول لنا: إن أطفال فلسطين الذين ينشأون في المخيمات أو في مدن المنفى، بين الجدران وأمام أجهزة التلفزيون، يحرمون من ابسط الحقوق، وفي مقدمتها حقهم في المعرفة الحقيقة بالحياة، والخبرة بالطبيعة، والأرض والأشجار والسماء وجل ما هو ضروريّ. ولم يستخدم الكاتب في تقديمه لهذه الفكرة إلا إشارتين، أولاهما: عندما ذكر حيازة الأب لتصريح زيارة، وهو بهذه الإشارة يحيلنا إلى رصيد ضخم مما تختزنه الذاكرة حول هذا الموضوع. والثانية عندما تلاعب بالألفاظ، فوضع كلمة البشري موّضع البصري، واصلا بين اللفظين بتكرار كلمة خداع.

ولعل هذا يعيدنا إلى النقطة التي انطلقنا منها وهي العنوان، فالأسطورة – زرقاء اليمامة – قامت على الخداع. والعنوان أيضا يقوم على الخداع، فالمحصلة التي انتهت إليها القصة هي إقناع الطفل بأنّ الأشجار لا تركض، ولا تمشي. والخداع البشري هو القاسم المشترك بين الأسطورة والواقع السياسي الذي يعانيه أطفال فلسطين في المنفى..

والفكرة التي تقوم عليها قصة الأشجار لا تمشي فكرةٌ مركّبة وشديدة التعقيد، وتجمع بين عناصر متباعدة، لم يخطر بالبال أنها من الممكن أن تجتمع، بيد أن الكاتب بلغته وقدرته على الإيجاز، والإيحاء، ضمّن ذلك كله للقصة، التي لا يشعر القارىء إزاءها بغير الإحساس بالدهشة.

نوبة حنين:

ويقتنص الريماوي في قصصه هذه – فضلاً عن الحوادث البسيطة التي يرويها بأسلوب غريب عن المألوف – النماذج البشرية التي تشدّ القارىء شداً. فعلاوة على (أحمد) في قصة حبات السبحة، والسيد سليمان في قصة نعاس، والأب الذي يعود لزيارة بلاده بعد تهجير قسريّ لمدة تربي على عشرين سنة، يعرفنا على نموذج آخر عادي هو السيد إبراهيم – بطل القصة نوبة حنين – الذي يدير محلا للسوبرماركيت..



فما هي إشكالية السيد إبراهيم ؟ تتلخص – ببساطة – في ملاحظته التي يشاركه فيها كثيرون بلا ريب – وهي اختفاء قطع النقود الصغيرة من التداول. ولا سيما قطعة الـ ٢٥ فلساً التي كانت من قبل لعشرين فلسا فقط. أما القطعة الأصغر ذات الخمسة فلسات (نصف قرش) التي تسمى (تعريفة) فقد باتت تثير السخرية أكثر من أي شيء آخر. وقد لاحظ السيد إبراهيم أن بعض الزبائن يتنازلون عنها عندما تتبقى لهم في ذمته وكأنهم ينأون بأنفسهم عن نقيصة(١٥).

ويصحبنا الراوي في رحلة داخلية نتوغل فيها عبرعوالم السيد إبراهيم،وعلاقته الدائمة بجهاز (الكاش) والقطع المكدسة فيه، من ورقية وغير ورقية، بيضاء ونحاسية وذهبية، وقطع نقدية تغلب عليها فئة القرش. وهو في علاقته هذه يختزن فيضاً من الذكريات : التعريفة ورسمها على الأوراق بقلم الرصاص، وقيمتها الشرائية سابقاً عندما كان يشتري بها الصبيّ فستقاً، أو فولا نابتاً، أو ترْمُساً، أو نصف سندويش فلافل، أو ما يحلو له. وأما اجتماع عدد من التعريفات في يد الصبيّ فكانَ يعدّ ثروة، ولا بأسَ في أنْ يستدينَ منه أحدهم بعضها لسدّ حاجة سريعة. ومن ذلك أنّ الصبي كان يستطيع أن يحول القطع النقدية الأكبر كالشلنات والبرايز إلى (تعاريف) ليوهم نفسه بأنه يمتلك الكثير.

وأيا ما كن الأمر، فإن السيد إبراهيم، في هذه القصة، يقع تحت تأثير هذه القطعة، التي لم تعد متداولة بعد أن كانت تمثل شيئاً مهماً لدى الناس. وليس أدل على ذلك من أنهم اعتادوا القول، عند استخفافهم بشيء، لا يرضون عنه " لا يساوي تعريفة" أي أنها شيءٌ كبير.وفجأة يتغير اتجاه القصة في نوع من المفارقة التي تلذ للقارىء، فإذا بالسيد إبراهيم يتلقى كشف حساب سنوياً من البنك كما هي العادة. واستوقفه الرقم الذي يدلّ على مبلغ رصيده في البنك، وهو ينتهي بـ ٩٩قرشاً ونصف القرش(١٦). أي أنّ الرصيد يقل تعريفة واحدة حتى يصبح الرقم كاملا بلا كسور. وناهيك عن إعجابه بدقة موظفي البنك، فقد تهيأ له أن هذه التعريفة شيء ذو قيمة كبيرة، فلولاها لكان الدينار الأخير كاملا غير منقوص. ولو لم تكن لتلك التعريفة قيمتها لأضافوها، وأصبح الرقم خاليا من الكسور التي تؤدي في معظم الأحيان لتعقيد العمليات الحسابية. وإذاً لقطعة النقود هذه – خلافاً لما ظنّ وخالَ وحَسبَ – قيمة يشْهد على ذلك بنكٌ كبير(١٧).

ويستطيع القارىء الجزم بأن هذه الحكاية مما يحكيه الناس،ويتداولونه في حياتهم اليومية، فالتضخم اجتاح كل شيء، ولم تعد للقطع النقدية الكبيرة، ولا الصغيرة، قيمة تذكر. ولكن الكاتب، باسلوبه القائم على اكتناه ما يدور في نفس النموذج القصصي (السيد إبراهيم) والربط بين التصوير الخارجي له، والتصوير الداخلي عن طريق الاستبطان، والتحليل بإلقاء الضوء على ما يمور في رأسه من أفكار، وأسئلة، عن طريق هذا الأسلوب جعل من الحكاية المألوفة حديثا غريباً يستحقّ أنْ يحكى، وأنْ يوظف في أداء رمزي يشير عن قرْب لإشكالية أدّتْ إلىً تآكل الدخول، وهبوط القيمة الشرائية

لما يملكه الناس من نقود أضحت قياساً للماضي بلا قيمة.

ولا تخلو الحكاية نوبة حنين من طابع فكاهيّ يشبه ما وقفنا عليه في قصة حبات السبحة وقصة الأشجار تمشي.

النقيض والنقيض:

وقصص الريماوي هذه لا تخلو من فكاهة أو دعابة تضفي شيئاً من التشويق عليها، إلا أن بعض هذه القصص تكاد تخلو منها كقصة اليوم الأخير. وهي قصة تروي اللحظات الأخيرة من حياة امرأة بلغت من العمر ٧٧ عاماً وقد ألزمها المرض فراش الموت. غير أنها لا تخلو، إذا نحن دققنا فيها النظر، من ذلك الجانب. فالابن يروي عن أمه ويتذكر من خلال اللحظة الأخيرة أيام العمر التي مضت في تركيز شديد على ما له صلة بالموت والموتى، والمرض والأطباء، والعلاج.. فأن ينحصر تفكير هذه السيدة بالموت، وتفكير الراوي الابن بالحياة، هو الذي يجعل منهما في هذا الوقت بالذات – على الأقلّ – طرفيْ نقيض. فهو يذكرنا بأنها كانت تبدي إعجابها بالطبيب الذي اصطحبها إليه للعلاج(١٨) ولا تمل الحديث عن نفع الدواء الذي وصفه لها مع أنه في الحقيقة لم ينفعها أبداً. وعندما ضجر الفتى من تكرار ثنائها عليه، وعلى حنكته في الطب، ووصف الأدوية، أخفى عنها أن الطبيب المذكور أخفق في علاج نفسه، وأنه مات. وهذا الموقف في القصة لا يخلو من دعابة على الرغم من انه لا يحتمل الفكاهة، لكنّ الكاتب أورده في سياق يجعل من السخرية، أو التهكّم، أمرين مقبولين.

وهذا الخاطر الذي يداهم الراوي في أثناء سرده لما جرى في اللحظات الأخيرة من احتضار هذه السيدة يمثل نوعا من المفارقة الساخرة، التي يواجه بها الإنسان العاجز الموت. وعندما يروي لنا ما رأته الأم في منامها من أنّ أمها تعاتبها لكونها لا تزور قبرها، فتؤكد لها الأم أنها على العكس تواظب على ذلك منذ زمن طويل، تقول لها الجدة: لكن القبر الذي كنت تزورينه هو القبر المجاور لا قبري(١٩). وهذا أيضا من الخواطر التي تداهم الراوي في أثناء حديثة عن وفاة الأم، فمع أنّ الموقف من الناحية العاطفية الخالصة موقف مأساوي، إلا أنه – من الناحية الفنية – فيه شيءٌ غير قليل من الحرص على إبراز المرارة عبر التهكم على المصير الإنساني. وربما كان الموقف أكثر مرارة عندما يخبرنا بأن الأمّ كانت تكلم نفسها – ذات يوم – وهي تنظر إلى الأمطار الغزيرة، وتتساءل عما يشعر به شقيقها الذي توفي ولم يمض على دفنه إلا أسبوع واحد.

وأكثر من ذلك يخبرنا الراوي بأنّ الأم، في السنوات القليلة الأخيرة كانت تشبّه نفسها – وقد عاشت طويلاً – بمن يتناول طعاما زائداً عن الحاجة(٢٠). ومع غرابة هذا الإحساس، ودلالته على استعدادها الغريزي للموت، إلا أنها كانت تتشبث بالحياة، ولا يروق لها أن تموت. ولطالما عبّرت عن حيرتها من أنّ ابنتها – شقيقة الراوي – توفيت قبلها، فمن المؤكد، وفقا لرأيها، أنّ ثمة خطأً في ذلك، لكنْ ما هو ؟ سؤال ظلتْ تكرره.

ومثلما ذكرنا من قبل، لا تفارق الكاتب قدرته على تحويل الألم لما يشبه الفكاهة. فمن الأحلام التي تتذكرها المحتضرة رؤيتها رجالاً غرباء يقومون بدفنها، وعندما تسألهم عما يفعلون، لا يكلمها أحد منهم، وإنما يستمرون في مواصلة الدفن. وذلك ما كان على وجه الحقيقة في اليوم التالي.

وهذه القصة، بلا ريب، ينسجها الكاتب من فتات الواقع اليومي، فأكثر الناس يتحدثون بمثل هذا عن الأشخاص حين يموتون. ولكن الكاتب، بما أوتي من قدرة على تطويع الحوادث، والمحكيات، لتكون عملا فنيا يذهل القارىء، ويدهشه. قدم لنا قصة تجمع بين البساطة والعمق، بين الواقعية والغرائبية، بين السرد والحوار، وبين السخرية والبكاء.. وهذا النسيج الذي يقوم على التركيب، ومزج المختلف، هو الذي يجعل القارىء، ولا ريب، معجبا بالقصة، مستسلما لتأثيرها القويّ في نفسه؛ فالرؤية المركبة في العمل الفني – أيّاً كان نوعه – أكثر تأثيراً في المتلقي من الرؤية ذات البعد الأحادي.

لا تفارق الكاتب قدرته على تحويل الألم لما يشبه الفكاهة، وقصصه لا تخلو من دعابة تضفي شيئاً في التشويق عليها

فلو أنّ الكاتب اقتصر في هذه القصة على ذكر الموت، وما يجرّه من أحزان، لكان وقعها في نفوسنا مؤثراً، لكنه، على اليقين، لن يبلغ ما بلغه من تأثير وهي على هذا النحو من التشكيل الذي يجمع النقيض إلى النقيض.

خيط رفيع:

وللفكاهة في قصص الريماوي سحرٌ غريب، يذكرنا إلى حدّ ما بالنجاح الذي حققه زكريا تامر(٢١) في مجموعاته القصصية: ربيع في الرماد، والرعد، ودمشق الحرائق، والنمور في اليوم العاشر. والكاتب الريماوي نفسه لا ينكر هذا الخيط الرفيع الذي يصل تجربته هذه بتجربة القاصّ السوري. وقد أشار إلى ذلك صراحة في قصته القصيرة الكنز (٢٢). فهي تدور حول شخص (عبد العال) ظن إخوته وأشقاؤه وأصدقاؤه أنه عثر على كنز، وقد جاءوا لكي يقاسموه. وعندما استيقظ من نومه فألفاهم يتحلقون حوله، ويخاطبونه خطاباً لا يخلو من تهديد، ووعيد، إن هو لم يدفع إليهم بحصصهم من الكنز، خاطبهم ببراءة قائلا: لا شك أنكم تمزحون(٢٣). فلم تكن لدى عبد العال أي فكرة عن الموضوع الذي يتحدثون عنه. ومع ذلك انهالت عليه عبارات التهديد والاتهام، تارة بالبخل الشديد، وتارة بالاعتداء على حقوق الآخرين، والاستئثار بالمال وحده، وهذا يخالف الشرع، ويغضب رب العالمين. ولم يفتهم أن يعدوه بالعمل والاستثمار جماعةً إذا هو قدم لهم ما يستحقون.

عندئذ فكر عبد العال في نفسه، فقبل أيام قبض راتبه ولم يبق منه



سوى عشرة دنانير موجودة في جيبه، ولن يخبرهم بمكان الدنانير العشرة، فاستوى في جلسته، وقال لهم: الصحيح أنني عثرت على كنز، وهو من حقي وحدي، ولن أهبكم منه شيئاً، واركبوا أعلى خيولكم. ولم يكد ينهي كلامه حتى انهالت عليه الصفعات واللكمات..

والمفارقة في هذه القصة المكثفة تبدأ الآن.

فبعد أن أفاق من غيبوبته على زوجته وهي ترد إليه ملابسه، وتطبّب ما فيه من الرضوض والكدمات، وجدها مقتنعة بعثوره على كنز، فأخذت تشجّعه على هذا الحزم مع أولاده وإخوته قائلةً " ليس لهم أيّ حق، حتى الأولاد ليس لهم أي حق ما دمتَ على قيد الحياة، فإذا ما أخذ الله وديعته بعد عمر طويل، فليتوارثوه(٢٤) حلالاً زلالاً. " ولو توقف الأمر عند هذا الحد لهان مأزق عبد العال،لكنه عندما خرج من البيت للشارع كي يشمّ بعض الهواء، فوجيء بالناس – كلهم من غير استثناء – يحيونه، وينحنون أمامه : الجيران، وأبناء الحي، والمارة في الطريق، على الرغم من أنه لم يتكرّم على أيّ منهم بابتسامة واحدة. فقد صدقوا – كلهم – حكاية الكنز المزعومة، وحسبوه من الأثرياء الذين يستحقون التبجيل، والتقدير لغناهم، فأسرع عندئذ إلى أقرب حانة لكي يدفن فيها أحزانَه..

وهذه الحكاية التي رواها السارد في غير كثيرٍ من الكلمات (أقصوصة مكثفة جداً) تصور الفرق بين الوهم والحقيقة، وهم الكنز والحقيقة الفقر. والدنانير العشرة المتبقية من الراتب. وهم الثراء وحقيقة العوز والحاجة إلى ما يساعده على النسيان. وهذه الحكاية، كغيرها من الحكايات الكثيرة التي يتداولها الناس في حياتهم اليومية، لم يقمْ فيها المؤلف – في الواقع – بغير الترتيب، وإضفاء اللمسات الرشيقة على سرده، وهي لمساتٌ لم يكن بإمكانه أنْ يضفيها على حكاية عبد العال لولا لغته القصصية المحكمة التي تحيل



التراب إلى تبر.

فلو قرأ القارىء الفقرة التي تضمّنت الشتائم، والتهديدات التي انصبت على عبد العال من إخوته (٢٥) وهي مما يقوله الناس العاديون في مثل هذه المواقف، لوجدها وضعت في سياق يجعل منها صياغة فنية، كما لو كانت صورة شعرية مبتكرة في قصيدة لا في حكاية. وهذا لا يعني أنّ الكاتب تصنع وتكلف، وإنما اقترب بها منْ عالم هؤلاء الأشخاص، وجعلها صورةً من صور التخييل الذي يحيل ما هو على الورق واقعاً ينبثق في وَعْي القارىء بما فيه من تجسيدٍ ماديّ مَحْسوس.

> **جمع الريماوي في قصصه بين الواقعي الذي يقوم على مبدأ الحبكة التي تحاكي ما يجري في الواقع، والقص الغرائبي الذي يروي حوادث في حبكة لا تتطلب التصديق**

غريب وعجيب :

ومثلما اعتدنا جمع الريماوي في قصصه بين الواقعي، الذي يقوم على مبدأ الحبكة التي تحاكي ما يجري في الواقع والقصّ الغرائبي الذي يروي حوادث في حبكة لا تتطلب من القارىء أن يصدق ما يروى له، لأنه – ببساطة – ليس محاكاةً للواقع، نجد في مجموعته الجديدة قصصاً غرائبية، ومن بين هذه القصص قصة " الشجرة تطير(٢٦) " التي تروي ما تمنته شجرة تفاح صغيرة ذات يوم وهو أن تتحرك وتغادر مكانها، فقد طالما ثبتت فيه، على حين أن الطيور تحلق مبتعدة ثم تعود إلى أعشاشها، وكذلك ثمة طائرات ورقية مشدودةٍ بخيوط رفيعة طويلة كثيراً ما تراها ترفرف في السماء، وهي ليست أقل من تلك الأشياء رغبة في التحليق والطيران. لكن الشجرة المجاورة لها تقول بتبرّم : ذلك يعني أن تقلعي من جذورك (٢٧). ولأن الجارة أكبر منها فقد أخلدت إلى الصمت على مضض، ولكنها تقرر أن تطير في الليل وتعود إلى موضعها في النهار.. وهكذا أخذت تتدرب سحابة نهارها على الطيران.

ولا شك في أن مثل هذه القصة – الحكاية الرامزة توحي للقارىء بدلالات عدة، فهي تعبر عن ملل الكائن من البقاء على هيئة واحدة طوال أيام العمر. فالرغبة في التغيير شيء طبيعي. وقد توحي لقارىء آخر بشيء مختلف، فقد تدل على التوق إلى الحرية، حرية الكائن في أن يطير ويحلق ويعود إلى مكانه متى أراد وشاء. وقد توحي لقارىء ثالث بأن القبول بالأمر الواقع، على حساب ما ترغب فيه النفس، لا يعني بالضرورة أن هذا الكائن غير فضولي.

ومن القصص التي تندرج في عداد هذا النوع الغرائبي قصة سحابة من عصافير التي جعل الكاتب منها عنواناً للمجموعة(٢٨).

فموقع هذه الحادثة التي نسج

منها الكاتب الريماوي قصته هو أحد الشوارع الرئيسة في تونس العاصمة، وربما كان شارع بورقيبة. وفي أحد الفنادق المشهورة. فالذين زاروا تونس، وتجولوا فيها، لاحظوا كثرة العصافير التي تؤمُّ الأشجار الباسقة في ذلك الشارع، وعلو الزقزقة الصادرة عن تلك العصافير الكثيرة. على أنّ الكاتب لم يكتف في بناء قصته بهذه اللمحة، ولكنه عقد صلة بين أصوات العصافير وصرخة غريبة غير مفهومة الأسباب، ولا الطبيعة، تندّ عن سيدة في الستين تقيم في الفندق، في الغرفة المجاورة لغرفته هو(٢٩). وأما ما يثير فضول الراوي فهو صدور هذه الصرخة متزامنة مع انطلاق صوت العصافير، فكأنها مقدمة موسيقية بشرية تصاحب هجمة العصافير تلك(٣٠).

وتنتهي القصة، خلافا لما يتوقعه القارىء، بوفاة هذه السيدة السائحة الإسبانية خنقاً، في اليوم الأخير لإقامة الراوي في تونس. وفي أثناء استعداده للسفر فوجيء برجال الأمن الذين أخذوا جواز سفره من غرفته دون علمه يوجهون إليه الأسئلة حول ما سمع وما رأى. ولم يطل به الأمر ليكتشف أنّ المسالة استجوابٌ لا أكثر، ولا أقل. وقد أدت هذه الجريمة لتأخير سفره يومين، عرف من المحققين فيهما أنّ المغدورة كانت تعاني من مرض غامض هو رهاب الطيور(٣١). وقد خضع للتحقيق أكثر النزلاء إلى جانب زوج السيدة، الذي سمعه بعضهم وهو يقول : لقد قتلتها العصافير. وفي اليومين اللذين قضاهما الراوي بعد وفاة السيدة استغرب أن يسمع أصوات العصافير دون أن يسمع صرخة المرأة التي كانت تنمّ عن حيوية صاحبتها منبثقة عن شيء غامض. فهل كانت تلك السيدة غريبة الأطوار، ذات ميول انتحارية،وأنها فضلت الموت على رهاب الطيور، وسماع الزقزقات ؟ ربما يكون ذلك، وربما لا يكون.

والكاتب بهذه القصة "غريبة الأطوار" يذكرنا بالفيلم الشهير لهيتشكوك " الطيور"وقد أشار إلى ذلك صراحةً(٣٢). غير أنّ القصة تختلف تماماً عن الفيلم، فنهايتها المبهمة تترك القارىء حراً في استدلال ما يشاء من هذه الحكاية التي يتردّدُ القارىء طويلا

تطرق الريماوي في إحدى القصص على نحو شخصي جداً الى علاقته القديمة المبكرة بالراحل خليل السواحري، وجعل من الشخصيات الحقيقية شخصيات سردية تماماً

قبل أن يصدّق ما رُوي له فيها عنْ العصافير، أوالسيّدة.

بين الوديعة ودفتر الهواتف :

ثمة خيط آخر يصل بين مجموعة الريماوي هذه ومجموعته السابقة الموسومة بعنوان الوديعة، ففي تلك المجموعة قصة بعنوان الوديعة(٣٣) اكتشف محمود – بطل قصة قوة المحو – أنه أعاد كتابة نص بعنوان دفتر الهواتف(٣٤) كان قد كتبه أحد القصاصين – خليل الذي يكبره بثمانية أعوام – ونشره عام ١٩٩٨. وعندما أقر محمود بوجود الشبه الكبير بين القصتين توجه معتذراً لصديقه الكاتب الذي هوّن عليه قائلاً :" لكلّ منا هواتفه " وعندما كتب قصته الجديدة بعنوان مهندس الجسور توجه بها إلى أستاذه طالبا منه أن يقرأها، ويبدي له رأيه فيها، إن كانت جيدة أم أنها في حاجة لبعض الصقل والتنقيح، فسأله خليل لماذا أمتّ البطل بعد أن تحقق له الشفاء ؟ فأجابه فوراً:

■ إن الله وحده هو الذي يحيي ويميت، وما نحن إلا رواة، أرجو على أي حال ألا تكون قد كتبت هذه القصة قبلي.

ويجيبه الآخر الذي مرّ بوضع صحي مشابه لوضع البطل في قصة مهندس الجسور:

■ " لطالما فكرتُ بكتابتها في سنواتي الأخيرة، وها أنت ذا قد كتبْتها قبلي(٣٥)".

ثم يطلب منه أنْ ينسى الأمر كله، فثمة قوة محو خفية ماحقة وهائلة تواكب قوة الكتابة أولا بأول، ولهذا ترى قلة الناس الذين يقرؤون..

فالقصة تبدو من خلال تداخل هاتين الحلقتين – على الرغم من واقعيتها – حكاية غرائبية. فكيف يكتب القاص قصة شخص آخر وهو لم يقرأها قبلاً؟ وكيف يكتب قصّة ما تزال فكرة في ذهن كاتب آخر ؟ وكيف يؤكد صاحب قصة دفتر الهواتف أنّ القصة، سواءٌ الأصل أم النسخة، كليهما، أوهام دافئة أمام قوة المحو (الموت) ؟ وكيف يؤكد أنّ أحداً لم يكتب هذه القصة ولا تلك؟ لقد تطرق الكاتب محمود الريماوي في قصته هذه على نحو شخصيّ جداً لعلاقته القديمة المبكرة بالراحل خليل السواحري، وجعل من الشخصيات الحقيقية شخصيات سردية تماماً، فالكاتب القدير هو الذي يجعلنا نرى الواقع من خلال ما يكتب، وكأنه أشدّ غرابة من العجائب. وقد تكررت ظاهرة التقاط الحوادث من عوالم الشخصيات الحقيقية. فبلا ريب كانت الأم في قصة اليوم الأخير شخصية حقيقية ولا أظنها إلا أم الكاتب. وكانت شخوص قصة حبات السبحة أيضاً حقيقية إن لم يخب ظني، وبطل قصة من يموت أولا لا أفتأ أتذكر وأنا أقرؤها شخصية رسمي أبو علي الكاتب المعروف.



أما حمورابي (٣٦) فبلا ريب هو شخصية حقيقية استدعاها المؤلف من الماضي السحيق، وأضفى عليها بحكايته الساخرة هذه روح العصر.

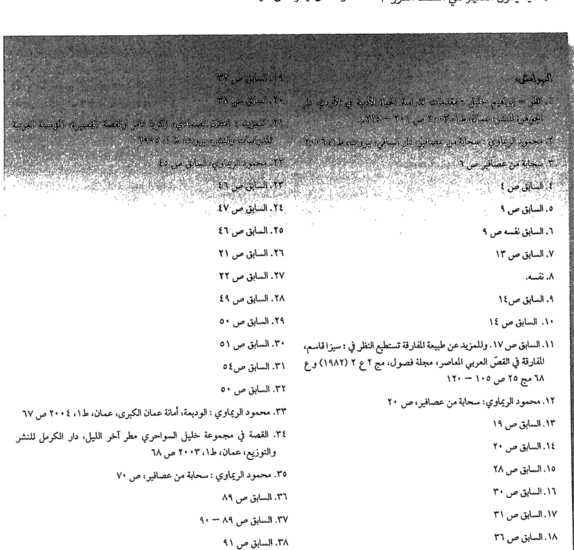
فحمورابي الذي عرف في التاريخ القديم بأنه أول واضع للشرائع والقوانين يتأخر عن حضور اجتماع، وعند وصوله متأخراً يلتقي بإحدى مذيعات التلفزيون، وهي مقدمة برنامج لا يخلو اسمه من دعابة (سهرة صباحية) يبث بين التاسعة صباحاً والثانية بعد الظهر(٣٧)، وتحاول المذيعة الاعتذار له لأنها لا تستطيع أن تجري لقاءً معه الآن لكونها ملتزمة بمواعيد سابقة، وتستعد للسفر للبرازيل، وقد أجرت خلال الأسبوع الأخير سبعة لقاءات للبرنامج تدور

كلها حول موضوع واحد هو الموبايل. وعندما تسرد له الموضوعات فإن وقع عناوين هاتيك الحلقات على مسامع حمورابي،والقارىء طبعاً، وقع النكت الصاخبة. وأشدها إضحاكاً وعدها أن تتصل به هاتفيا على رقم هاتفه النقال. ولم يستوعب حمورابي الكثير مما تفضلت عليه به تلك السيدة(٣٨).

هنا – وفي هذه القصة بالذات – تختلط المفارقة، بالتهكم الساخر، باستدعاء النموذج القصصي من التاريخ، ومفاجأة القارىء بالعجيب الذي لا يحتمل التصديق. وهذا المزيج الفني يجعل من القصة التي لا تتجاوز من حيث الحجم حجمَ قصة أطفال – عملاً فنيا يقول الكثير في اللفظ النزر اليسير. فهو – أي الكاتب – يترك للقارىء أن يستخلص منها المعنى الذي يستنتجه انسجاماً مع تفاعله بالنص. فهل هي انتقادٌ لبرامج التلفزيون مثلاً؟ سهرة صباحية – كذا – ومن ٩ صباحا حتى الثانية بعد الظهر – كذا – وهل هي انتقاد للمذيعين (يُسْرى) سواءٌ من حيث المظهر، أو الثقافة، أوالخبرة؟ وهل هي انتقادٌ للجان التي تجتمع لوضع القوانين فيتأخر المتأخرون، وكأن الأمر لا يعنيهم في قليل أو كثير؟ وهل هي انتقادٌ لانتشار الهاتف النقال انتشاراً يتجاوز المعقول إلى اللامعقول ؟ جلّ هذه الاحتمالات واردة في سياق القصة،ويستطيع القارىء أياً كان مستواه، أنْ يتوصل لهذه الدلالات من القراءة الأولية. فهي،على الرغم من اكتنازها بالمدلولات، من أبسط القصص، وأيسرها تناولاً. وهذه السمة (البساطة) التي هي مصدر قوتها، قد لا تتوفر في قصة قوة المحو، أو قصة " سحابة من عصافير " إلا أنها السمة الغالبة على بقية القصص.

صفوة القول أنّ الكاتب عزّز، بهذه المجموعة، مَوْضعه المتميّز في ميدان القصّة العربيّة القصيرة، وقصصه فيها لا تقلّ شأنا عن قصص كتاب آخرينَ كزكريا تامر، ومحمد خضيرٍ، وغيرُهم الكثير.

*ناقد وأكاديمي من الأردن



الهوامش:

١. انظر = إبراهيم خليل : مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، دار الجوهرة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٣ ص ٢٠١ – ٢١٥.
٢. محمود الريماوي : سحابة من عصافير، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٦
٣. سحابة من عصافير ص ٦
٤. السابق ص ٤
٥. السابق ص ٩
٦. السابق نفسه ص ٩
٧. السابق ص ١٣
٨. نفسه.
٩. السابق ص١٤
١٠. السابق ص ١٤
١١. السابق ص ١٧. وللمزيد عن طبيعة المفارقة تستطيع النظر في : سيزا قاسم، المفارقة في القصّ العربي المعاصر، مجلة فصول، مج ٢ ع ٢ (١٩٨٢) و ع ٦٨ مج ٢٥ ص ١٠٥ – ١٢٠
١٢. محمود الريماوي: سحابة من عصافير، ص ٢٠
١٣. السابق ص ١٩
١٤. السابق ص ٢٠
١٥. السابق ص ٢٨
١٦. السابق ص ٣٠
١٧. السابق ص ٣١
١٨. السابق ص ٣٦
١٩. السابق ص ٣٧
٢٠. السابق ص ٣٨
٢١. للمزيد : امتنان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٥
٢٢. محمود الريماوي، السابق ص ٤٥
٢٣. السابق ص ٤٦
٢٤. السابق ص ٤٧
٢٥. السابق ص ٤٦
٢٦. السابق ص ٢١
٢٧. السابق ص ٢٢
٢٨. السابق ص ٤٩
٢٩. السابق ص ٥٠
٣٠. السابق ص ٥١
٣١. السابق ص٥٤
٣٢. السابق ص ٥٠
٣٣. محمود الريماوي : الوديعة، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط١، ٢٠٠٤ ص ٦٧
٣٤. القصة في مجموعة خليل السواحري مطر آخر الليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٣ ص ٦٨
٣٥. محمود الريماوي : سحابة من عصافير، ص ٧٠
٣٦. السابق ص ٨٩
٣٧. السابق ص ٨٩ – ٩٠
٣٨. السابق ص ٩١

اللامرئي والمحسوس في: (أرض اليمبوس)

طراد الكبيسي *

لنبدأ أولاً من النهاية إلى البداية. ولننته من مسألة فيها خلاف بين الكتاب عموماً، وكتاب السرد القصصي خصوصاً. وهي مسألة وجود الكاتب في الكتابة. أي وجود المؤلف في نصه، وبتعبير آخر: كم في الرواية من تجربة الكاتب الشخصية؟ وإذا كان هناك التباس عند هذا أو ذاك. فإن إلياس فركوح،واضح وصريح في موقفه من هذه المسألة. فهو يؤكد وباستمرار في جميع الحوارات التي تجري وأجريت معه، وفي كتاباته الأخرى، يؤكد أن "هوية الكاتب في نصه" حيث في الثنايا الرهيفه مجمل عناصر النص تتجلى. (١) وهكذا في جملة الحوارات يذهب المذهب نفسه. مثلاً: (إن الرواية العربية الحديثة بالعموم تتشكل مادتها الأساسية من ذات الكاتب أو من تجربته الشخصية) وقوله: (أنا أملك وجهة نظر تقول إن على الكاتب أن يكتب تجربته، وأن يطلق العنان لمخيلته.) و(نصك مرآتك...) و(الكتابة محاولة تجسير الهوة بين عالمي الحلم والواقع..) (٢)



أما في شهادته عن (رواية السيرة الذاتية) التي قدمها في مؤتمر الرواية العربية عام ١٩٩٨ في القاهرة - فإنه ثبت الرأي نفسه، قال: (وإذا كان ثمة حقيقة شخصية للكاتب يبحث عنها القارئ، فإنها حقيقة كتابته. الكاتب هو نصه في حدود صفته ككاتب.) وبشكل أكثر وضوحاً ومفهومية قال: (هكذا يتحدد مفهومي لرواية السيرة الذاتية: الذات المفردة هي بؤرة النص. وعوالم هذه الذات وإرتباطاتها هي مشهد النص العام.)

والسؤال: لماذا يذهب الروائي إلى رواية السيرة الذاتية، إذا كان الكاتب يكتب تجربته. ونصه مرآته- كما ذكر أعلاه؟

يقول الكاتب الفرنسي جورج ماي "فإن صح أن الرواية والسيرة الذاتية ليستا إلا طريقتين لتحقيق حاجة واحدة هي تأليه الإنسان بمنحه القدرة على الخلق أو بتمكينه من الأفلات من ربقه الزمن، اتضحت لنا بذلك أمور كثيرة." ومن هذه الأمور " أن الكتابة عموماً، والأدبية خصوصاً، لا تخرج عن مجال تبيان قدرة الانسان على الخلق- لكنه خلق مواز لما هو خارج الورق وليس مساوياً له ولا مشاركاً فيه." (٣).

وبتعبير آخر: إن الروائي يخلق" كائنات من ورق" بتعبير رولان بارت. أما الخلود فأكذوبة يخادع أو يطا من فيها بعض الكتاب غرورهم!.

هذا وينبغي الانتباه إلى أن رواية السيرة قد تبنى على سيرة ذات. وهذا ما يجعلها أقرب إلى البيوغرافيا منها إلى سيرة فرد في مجتمع، أو رواية سيرة. ذاك أن كتابة السيرة ينبغي - كما يرى البعض- أن تكتب ضمن تاريخ- أي ذوات أخرى. وهذا ما ذهب إليه جورج أمادو عندما قال: ينبغي تضمين النص الروائي أن الأنسان لا يحيا وحده. وأن له ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.)

وقال: (يدل ظهور الفن الروائي بشكل أساس أن لا يوجد مجتمع دون تاريخ وأنه لا يوجد تاريخ دون مجتمع.

فالرواية هي الفن الأول الذي عبر عن الإنسان بطريقة تاريخية – اجتماعية مباشرة((٤) هذا إلى أن " الحديث عن الذات ليس هو التلفظ بخطاب إنطوائي، بل على العكس هو تأسيس لتواصل بين المؤلف والقارئ: عندما أحدثك عن نفسي، فإني أتحدث عنك.." وهذا ما يجعل القارئ يشعر بأنه معني بالنص ولا يعمل على خداعه"(٥).

-٢-

وقال إلياس: أنا أقر وأعترف بأن عمليَّ الروائيين الأول والثاني: (قامات الزبد) و(أعمدة الغبار). وكذلك الثالث (أرض اليمبوس) اعتمدت فيها جميعها على تجربتي الذاتية في المواد الأساسية البانية لها. واغترفت الكثير من تفاصيل التجربة، لكنها، في البداية والنهاية، ليست سيرة ذاتية أبداً وعلى الإطلاق. إنهاك سيرة جيل).

وقال في الموضوع نفسه: أزعم أن قراءة متفحصة للروايتين: الأولى والثانية، وضمن منظور خاص، كفيلة بتوفير نص إضافي أشبه ما يكون بالسيرة الذاتية..(٦)

فهل يمكننا القول أن رواية (أرض اليمبوس): مولود الروايتين، أم أنها محاولة إكمال ما لا يكتمل. ولا شيء يكتمل.

جاء في حوار نشرته جريدة "الرأي" قوله : (لا أخفي- لا بل أعلن – أنني كشخصية خارج وكاتبة في الوقت نفسه، عن تواجدي المستمر والمتصل بحيث لا أستطيع الفرار مني، حين أتعرف في سرودي الروائية إلى كل تلك المراحل التي مررت بها. وهذا يعني، أنني تقنعت بأكثر من اسم دون أن أخفي هذا القناع أيضاً. لا بل أعمل في روايتي الجديدة (أرض اليمبوس) على استنطاق القناع نفسه. فربما يخبرني عني بما لا أعرف، داعياً إياي إلى السفر فيَّ وكشف ما كان مطموراً قبل الكتابة.." (٧).

وتأكيداً لهذا – استنطاق الأقنعة – فإن الرواية ذاتها تبدأ السرد بضمير المتكلم وضمير الغائب معاً في ما يشبه الموازاة بين خطابين لشخصيتين: واحد يرقد في مستشفى وفوق رأسه على الجدار، لوحة لسفينة- السفينة نفسها التي ستظهر في اللوحة (١٩) من

اعتمد الياس في أعماله الروائية على تربته الذاتية في المواد الأساسية البانية لها، واغترف الكثير من تفاصيل التجربة، لكنها ليست سيرة ذاتية أبداً وعلى الإطلاق

الرواية. السفينة التي ليست بعيدة عن المرفأ، ليست على رصيفه، لا هي مهيأة للرسو، ولا المرفأ جاهزٌ لاستقبالها. إنها حال اليمبوس: لا إلى جنة ولا إلى جحيم. أما الشخصية الثانية ففي غرفة مكتبه. والحوار حول موضوعه فلسفية هي: هل تتوفر أمور العالم على ما يفسر حدوثها. وهل هنالك ما يثبت حدوث الأمور في العالم أصلاً. ويجر الحوار إلى مسألة الوجود، والقول المشهور لديكارت: أفكر، إذن، أنا موجود. وربما الأصح: أنا أشك. إذن. أنا موجود. ثم ضرورة فعل الكتابة، لمعالجة ما لا تعرفه من جهة، وللتخفف من وطأة الذاكرة، لئلا يحصل ما حصل لشخصيه بورخيس تلك التي ماتت تحت وطأة الذاكرة.

وينهض الكاتب ليكتب!

-٣-

وفي الحقيقة إن هناك جملة أقنعة من شخصيات وسواها. وسواء كانت هذه الشخصيات حقيقية أم متخيلة، فهي قناع يحملها الراوي أفكاره ومواقفه وعواطفه..إنها الشخصيات التي تشاركه كتابة النص. وعلى تعبير الشاعر الفرنسي جاك دوبان: (الأنا هي الذات الفاعلة في الشعر حتماً، لكنني لا أشعر أنني أكتب وحدي. بل كأن جماعة تكتب فيَّ. هناك قوى تدفعني وتقودني، حيث (الأنا) سرعان ما تتجرف في هذه القوى(٨) ومثالاً على هذا – في الفقرة أو (اللوحة-٢) والحديث يدور حول الحرب – حرب السارد وحربنا جميعاً كانت خاسرة..وحيث يجمع بين تجربة الحرب وتجربة المرأة. وهنا تبدأ الحكاية: جاعلاً من حكايات الآخرين، حكاياته: يقول: " كنت أنصت إليها وأنصت إليهم. طال الوقت وطالت الحكايات. كبرت أنا. وكبروا هم حتى كادوا يموتون، فكان لا بد من أن أكتب الحكايات قبل أن تموت هي أيضاً. فالحكايات، كأصحابها، تدفن مع جثامينهم وتنسى..وفي حمى إنخراطي بذلك كله، كدت أنسى نفسي. كدت أنسى حكايتي. بالأحرى. أو إن حكايتي ما عادت تملك معناها إلا حين استحضر حكاياهم هم – أو صداها فيَّ، فتحضر هي بدورها.) (ص٣٠).

وفي لوحة أخرى (رقم -٦) لا يكتفي بأن تشاركه شخصياته، السرد، بل يدخل القارئ في العملية ليقوم بملء الفجوات والفراغات يخاطبه الآخر قائلاً:

" أنت مريض، بمعنى ما، تغيب أشياء منك، فأضطر أنا لأستحضارها أملأ الفراغات في جملك الناقصة..) ثم (أنت تترك قسطاً من الذاكرة لا تعيره إنتباهك، فأسرع إلى تخليصك منه. وأكتبه. فأنا، إن سهوت ولم أفعل، فلسوف أدعك تموت تحت وطأته)(ص٧٤).

ويذكرنا هذا بتعريف إمبرتو إيكو للنص بأن(نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها..) ومن يقوم بذلك هو القارئ.

(فالنص يفترض مساعدة القارئ كشرط لتحيينه وتحقيق فعله) (٩) والحال إن الشخصيات الأقنعة كثيرة، سواء أخذ عنها مباشرة حكاياتهم أم ورثها مودعة لديه وبصوتهم مثل حكايات خضر. فيملحها بضرورات الكتابة ومصافي الخيال (ص١٣٠).

ومنها أيضاً حكاية أول إمرأة تعرف عليها: " إنها المرأة الغريبة حين تصبح مرآة يعاين ذاته فيها"(ص١٣٥).

وباختصار: " الكل يعلم أن الروائي يصنع شخصياته من عناصر مستمدة من حياته الشخصية. كما أن الكل يعلم أن هذه الشخصيات هي مجرد أقنعة يحلم الكاتب ويتحدث عن نفسه من خلالها. حسب ميشيل بوتور (١٠).

وهذا يعني كما قال (إلياس): أن الرواية رواية صاحبها. غير أن السؤال من هو الكاتب؟ من الفرد؟ أو ليس هو، في عمقه، أكثر من كائن واحد، بمعنى أكثر من وجه واحد! بمعنى أنه حمال

لأثقال من التناقضات هي ملامح منه ومن غيره؟ (١١).

-٤-

لاحظ – كما نلاحظ- العديد من الباحثين، الكثير من التطورات والمتغيرات في الرواية العربية وغيرها. وعلى سبيل المثال: أصبحت البنية تعتمد بشكل أساسي على تعددية المنظور والصوت. وإستنّت الأحداث لها منطلقاً ينهض على الجدل وترجيح الأصداء وعلى الحوار. وهكذا الشخصية الروائية أصبح صوتها أعلى من صوت المؤلف الذي لم يعد هو الكاتب الواحد، بل الجماعة التي تشاركه في كل شيء غالباً..(١٢).

يعني – وبتعبير باختين عن الرواية المتعددة الأصوات- رواية دوستويفسكي- صارت الرواية ذات طابع حواري. إنها تبنى لا بوصفها وعياً واحداً وتأملاً يتقبل موضوعياً أشكالاً أخرى من الوعي، بل بوصفها تأثيراً متبادلاً لعدد من أشكال الوعي التي لم يصبح منها شكل واحد موضوعاً للآخر حتى النهاية.(١٣).

وعلى سبيل المثال. في (لوحة – ٩) من الرواية – نجد وسط رنين الأجراس: جرس روز السحار. جرس كنيسة الروم. جرس راهبات الناصرة. جرس مدرسة تراسانطة. جرس دير اللاتين..الخ. وتصاديها. تتداخل وتختلط بأصوات الشخصيات. ويتحول السرد ويتنقل بين الشخصيات:

في عمان، سألته السيدة صاحبة المدرسة: " هل بردت"؟

قال: " تعالي إلي"

فجاءت، المرأة الغريبة، لتعلمه معنى الحنين ولذعته اللاعجة.

- أكنت تدعوها إليك، بحسب ما تكتبه؟ أم تعيد تكوين زمن بعيد سابق عليها؟

- إذن. لا تحاول أن تتمادى. وإكتف بمريمك الصغيرة وبعض الحكايات المنمنمة عنكما. أسمعت! فخذ السرد عني إذن. لقد حان دورك لأن تحكي.

- كان حلماً ما رأيته. وما رأيته سأحكيه:

وكان ما رآه: عباب بلا نهاية. أمواه عظيمة أينما يممت وجهي. وكأنه الطوفان. طوفان نوح –إن لم يكن هو– ثم كان أن خاطبني صوت القهار قائلاً: " هذه علامة الميثاق الذي أنا أقمته بيني وبين كل ذي جسد على الأرض...الخ (ص١٣٢ –١٤٢).

-٥-

تتلخص الشعرية – كما باتت معروفة في الخطاب السردي، ولدى مشرعيها أمثال: ياكوبسن وتودورف وجان كوهين وباختين في (شعرية دوستويفسكي.) في ما يجعل الأثر الأدبي أثراً فنياً. وهذا لا يكون إلا باستخدام اللغة بصورة ما يعرف الأنزياح: استعارات. مجازات. كنايات. صور. وأوصاف. تشبيه، تكرار، موازاة، تخييل.. عبر ما يمكن أن ندعوه بالرؤيا التخييلية ومن ضمنها الأسطورية والعجائبية/ الغرائبية..الخ أما الهدف من هذا الأنزياح – ناهيك عن البعد التزييني – توسعة المدى التخييلي الذي يمنح النص/الصورة/ التعبير/ غنىً وعمقاً وامتداداً لتأويلات وتصورات متعددة ومختلفة لدى القارئ. ولا سيما إذا ما جاء بناء الرؤيا في نص الأليجوريا Aliegorg الذي يراه البعض أعظم الشعر. لأنها تخاطب القوى الشعورية والفكرية معاً. وفي هذا النص: رواية (أرض اليمبوس) – كما لاحظنا في نصوص المؤلف السابقة- نلاحظ وهج الشعرية المتميز في عموم الخطاب. وكما قال المؤلف نفسه: (ما أريده من الشعر هو أن أمتلك حقيقة، بعض تمشيحاته – إن جاز التعبير – أن يثري سردي وأنْ يساعد، في الوقت نفسه، على توسيع

تتلخص الشعرية، كما باتت معروفة في الخطاب السردي، في ما يجعل الأثر الأدبي أثراً فنياً

مسألة المخاتلة وتعميق المعنى، وتعدد مستوى الدلالات..)ونأخذ مثالاً قصة مريم – القصة التي كتبها في التاسع والعشرين من شهر آب ١٩٨٠- إنه هنا لا يعيد كتابة القصة تلك. بل (سيكون لمريم قصة أخرى. قصة جديدة). وهو- كما سنلاحظ – لا يكتب قصة بل يكتب قصيدة:

" تخفف إسمك من رنينه وذاب صداه في الصمت.

غبت عن المكان.

إنقلب جسمك بين الناس طويلاً،

إلى درجة أن صرت منسية!

كدت أصدق هذه الخديعة.

كان هذا في الزمن الخليقة.

كان في الوقت القديم حيث لا تعني الدمعة سوى الحزن.

والشعر الأشقر إلا الجمال.

وخضرة العينين أمنية طفلية لم تكبر

خلتها تحاكي الحلم، أو تتلبسه،

لكنها ما كفت عن الترسب في المنام.

ضاع الأسم: إستبدلته بـ " ماسة" فأمتلأ الصمت" (ص١٥٨)

وهكذا في (اللوحة ١٢٠) يكتب، يقص شعراً:

" كنت صغيراً لما جاءتني العصفورة الصفراء، وقالت:

- أمك حليب. وأبوك حديد. وأنت حلو ظريف.

ثم كبرت قليلاً لما جاءتني مريم الشقراء، وقالت:

- أنا حليب. وأنت حبيب. والدنيا سرير لنا رحيب.

ولما بلغت حد أن أفيض علي، قال أبي:

- خشيت إرعابك، فينقطع نسلك!

وعلي رجفة يدي وإصفرار وجهي ونحولي، قال خضر:

- لا ترمي بأطفالك في المراحيض.. حرام!

وأخيراً. لما تبين صعوبة أن يجد مكاناً في الأرض الحرام، عاد إلى دروس الدين: (ولدت بأرض اليمبوس: ليست جحيماً وليست جنة، لكنها تظل جبلاً صالحاً لأمثالي أطل منه عليهما. أطل منه على العالم. (ص١٧٣-١٧٤).

وقد لاحظ بعض الباحثين: "أن العلاقة بين النص والعالم ليست مجرد إشكالية مثيرة في النظرية النصية. بل هي أولاً وأخيراً الإشكالية التي تؤسس النظرية النصية. بل هي أولاً وأخيراً الإشكالية التي تؤسس النظرية النصية. وفي الوقت الراهن يوجد بخصوص هذه الإشكالية موقفان أساسيان جديران بالاعتبار. وقد ميز إدوارد سعيد بين فريقين من مفسري النصوص: الأول هو الظاهري، والثاني هو الباطني. وعلى نحو مشابه- بخصوص إتجاهات النظرية النصية- من الممكن أن نطلق على الموقف الأول: دنيوي. والموقف الثاني: هرمسي.

ومن الطبيعي جداً أن يرى النقاد والمهتمون بالعالم - أو الدنيويون- النصوص معتمدة تاريخياً على حوادث عامة وشفرات متجذرة إجتماعياً، بينما يرى المفسرون الهرمسيون النصوص متأملة نفسها وبلا مرجعية - ولذلك تتأبى على النقد" (١٤).

-٦-

قلنا: اليمبوس. ما هي أرض اليمبوس؟

أرض اليمبوس هي الأرض الوسط. بين الجنة والجحيم. لا إلى الجنة ولا إلى الجحيم. وساكنوها: لا هم مؤمنون ولا كفار..إنها أشبه بالأرض الحرام بين متقاتلين. هذا بالنسبة للمعنى الديني. ولكن ما هي الأرموزة أو الدلالة في الرواية- على الأقل- لأرض اليمبوس؟

ثمة أسئلة كثيرة. لكن سؤالاً يلح. لن نعثر على جواب له. وحتى لو عثرنا، فلن تكتمل الأجابة لأنه: لا شيء يكتمل - كما قال الأب - نحن في الوسط. لسنا هنا ولسنا هناك. لسنا في الجنة. ولسنا في الجحيم. أفي الأرض الحرام نحن؟

وهذا يعني أيضاً: أنحن في الأرض الحياد: من الوجود واللاوجود. من الكتابة وضد الكتابة؟ أنحن في تلك (السفينة): سفينة الانتظار المحايد - انتظار الذي يأتي ولا يأتي- ليست بعيدة عن المرفأ. لكنها ليست راسية على رصيفه. وليست معتوقة لتنطلق في البحر الواسع!.

وهكذا أيضاً وضعنا بين سؤالين:

- هل تتوفر أمور العالم على ما يفسر حدوثها؟
- وهل هناك ما يثبت حدوث الأمور في العالم أصلاً؟

وأخيراً: هل حكاية أرض اليمبوس في الرواية، هي الحكاية نفسها كما وردت في المضان التاريخية: (سفر التكوين. ودانتي. وبورخيس) - أم هي الحكاية الأخرى بحسب ما تظهره كلمات الروائي الكاتب. طالما أن الكتابة ليست هي الحكي. وأن قانوناً خاصاً لكل منهما يمكن أن يؤدي لأن تصير الحكاية حكايتين..بل وأكثر (ص١٠٠).

-٧-

كلما اقتربت اللغة من آفاق الشعر - كما قلنا- إختفت لغة القص في السرد التقديري- ليحل محله القص باستراتيجياته الحديثة. وكأن أن استعار هذا القص مفردات، بل لغات من السرود التراثية كالتراث الصوفي، ومن اللغات واللهجات المحلية -العامية - وبمختلف تنوعاتها ومصطلحاتها المتخصصة، وأصواتها..ويهدف السارد من هذا إلى تجذير علاقة النص

أرض اليمبوس هي الأرض الوسط، بين الجنة والجحيم، لا الى الجنة ولا إلى الجحيم، وساكنوها لا هم مؤمنون ولا كفار

الروائي بالواقع الاجتماعي حاضراً أو ماضياً.(١٥). وهذا ما نلاحظه- تأكيداً للواقعية والتوثيقية في استخدام اللهجة الشعبية:

" أنا خضر حسن عمر الشاويس

كان عمري حوالي أربعتشر سنة، بدأت ألعب مع ولاد الحارة من جيلي. عسكر وحرامية. عشرة عشرة..الخ (ص١٠٤٩ وهكذا أيضاً تضمين السرد بعض الأهازيج والأغاني الشائعة آنذاك معبرة عن الصراع العربي - الصهيوني مثل:

" عالمكشوف عالمكشوف

يهودي ما بدنا نشوف"

أو معبرة عن التناقض بين الفلاحين والأفندية"

" حطة وعقال بست قروش

والحمار لابس طربوش" (ص٢٠١)

بل وتضمين حتى بعض التعابير الأجنبية بحروفها الأصلية مثل:

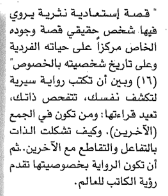
"I want to suck you" (ص٢١٦)

أو بالحرف العربي مثل كلمة: (رابيش)

-٨-

هناك - من يدعو - مثل بول ريكور - إلى ربط السيرة الذاتية بالجانب الإبداعي للكاتب. وإلا لن يكون للسيرة ما يميزها عن سير سائر خلق الله! وذهب ميشيل بوتور إلى أنه: (في نطاق الأحداث اليومية والسيرة الذاتية والحكايات العادية يكون راوي الحكاية هو نفسه موضوعها..) وقال الروائي إرنستو ساباتو: (تكون الرواية اليوم أكثر من أي وقت مضى، إمتلاء بالأفكار واهتماماً بمعرفة الإنسان). وقال :(ويمكننا اليوم أن نقول : أن المهمة النهائية للرواية هي طرح الرؤيا الكلية للعالم.)

إذن. ثمة فارق بين أن تكتب رواية سيرية لتقدم نفسك للآخرين حسب تعريف فيليب لوجدن للسيرة الذاتية:

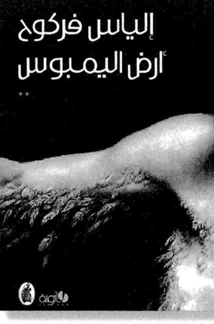


" قصة إستعادية نثرية يروي فيها شخص حقيقي قصة وجوده الخاص مركزاً على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بالخصوص" (١٦) وبين أن تكتب رواية سيرية لتكشف نفسك، تتفحص ذاتك، تعيد قراءتها: ومن تكون في الجمع (الآخرين). وكيف تشكلت الذات بالتفاعل والتقاطع مع الآخرين..ثم أن تكون الرواية بخصوصيتها تقدم رؤية الكاتب للعالم.

وإذا ما شئنا تقييم الرواية (أرض اليمبوس) – إضماراً لما تقدم أعلاه، يمكن أن نصفها بأنها من نوع الرواية السيرية. ولكن – بتعبير النفري: (الأظهار حجاب) و(الحجاب إظهار). وبتعبير الراوي. بشيء من التحريف: (ثمة) إضمار يستبطن هذا الإدراك: أن تجهل ما تعرف وتعرف ما تجهل!

ويبرز هذا الالتباس – إن صح التعبير – وحسب فريد الدين العطار – وصف الشيء بأنه:

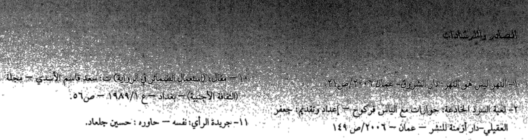
" كأنه في وضوحه في ظلام"



وفي غموضه كالنهار!"

في جملة القضايا التي تزدحم بها الرواية: أحداث. أفكار. عواطف..الخ من قضايا خلافية: الاسم والتسمية. الحكاية وكيف تصير الحكاية حكايتين أو حكايات..ثم هل ينبغي التخطيط للرواية، مسبقاً، أم ندع الرواية تكتب نفسها. إلى جانب جملة من المواقف والآراء حول تجربة الحرب. وتجربة المرأة. والموت: خيار أم مصير. وهل يموت في حرب من ولد في حرب قبلها؟ والنص من يكتبه؟ والصمت. وكيف تحلب الصمت. والأرض المابين. وهل لأحد أن يختار الما بين. والحوار وتعدد الأصوات وتداخلها، وعلاقة الشخصيات بالراوي العليم وبالنص..الخ. مما جعل الرواية مكتظة بالأفكار والرؤى الكلية للكتابة والحرية والمجتمع والجنس والعالم. ومن هنا أقول– إذا جاز لي أن أقول: إن الرواية هذه تقدم: نظرية في الكتابة. ونظرية في تجربة المرأة. ونظرية في التسمية والأسم. وربما نظرية – لا تنافس – لكن توازي " رسالة الغفران" في الرحلة إلى العالم الآخر!

* ناقد وأكاديمي عراقي



المصادر والإرشادات

١- النهر ليس هو النهر: دار الشروق- عمان ٢٠٠٦/ص٢١.

٢- لعبة السرد الخادعة: حوارات مع الياس فركوح – إعداد وتقديم: جعفر العقيلي–دار أزمنة للنشر – عمان – ٢٠٠٦/ص ١٤٩

٣- مجلة (أوراق): ١٩٩٨/٩ – ص٩٩

٤- عن مقال: (رحيل جورج أمادو) بقلم جهينة علي حسن – المجلة الثقافية – تصدر عن الجامعة الأردنية – ع٦١/٢٠٠٤/ص١٣٦

٥- الكتابات الذاتية – توماس كليرك – ت: محمود عبد الغني- دار أزمنة- عمان–٢٠٠٥/ ص٣٣-٣٩

٦- لعبة السرد المخادعة – مصدر سابق: ص ٣٠٤و ٢٢٤.

٧- جريدة الرأي – الملحق الثقافي- ع ١٢٩٥٦/ الجمعة: ١٧ آذار ٢٠٠٦

٨- مجلة (تحولات) ع ١- صيف ١٩٨٣/ ص٩٩- حاوره محمود الزيباوي

٩-عن مقال إيكو: (القارئ النموذجي) ت: أحمد بوحسن – مجلة (آفاق) المغربية – ع ٨-٩/١٩٨٨ / ص١٤٠- ١٤١.

١٠ – مقال: (استعمال الضمائر في الرواية) ت: سعد قاسم الأسدي – مجلة (الثقافة الأجنبية) – بغداد – ع ١٩٨٩/١ – ص٥٦.

١١- جريدة الرأي: نفسه – حاوره : حسين جلعاد.

١٢- ينظر مقال د. صبري حافظ:(الإبداع والتأويل: عن تغير الحساسية الأدبية وتحولاتها في الخطاب الروائي العربي) مجلة (كلمات) – البحرين- ع ١٨/١٩/١٩٩٤/ ص١٣٠

١٣- عن كتاب (شعرية دوستويفسكي) ت: د. جميل نصيف التكريتي –دار توبقال المغرب ١٩٨٣/ص٢٦.

١٤- البنيوية والتفكيك – مداخل نقدية – ت: حسام نايل- أزمنة –٢٠٠٧ /ص١١٨.

١٥- عن مقال صبري حافظ: مصدر سابق: ص١٤٥- ١٤٦.

١٦- توماس كليرك: الكتابات الذاتية – مصدر سابق: ص١٢.

× أرض اليمبوس: رواية – الياس فركوح – دار أزمنة- عمان - ٢٠٠٧

شمس المعنى

قراءة في فعالية إشارة النصّ الشعري المخصّب

تجربة الشاعر د. محمد مقدادي أنموذجاً

أحمد الخطيب *

ستعمد القراءات إلى تتبع الإشارة في النص من خلال علاقة التابع والمتبوع، التابع اللفظي القاموسي والمتبوع الكيان الشعري عبر قراءة المستوى الحركي للنص، وتمكّنه من غواية الإشارة واصطحابها لمقام اللغة، وتخصيص فعالياتها للحراك الشعري، وقراءة اللون الفضائي عبر اصطحابه إلى تلبس الإشارة.

إنّ مهمة ينتج عنها احتكاك توليدي، هي مهمة شاقة ولكنها قادرة على معالجة الإسفنج، وهي أيضاً قادرة على الاختزال، وهذا ما يخفّف من تزاحم الرؤى، واحتفالها بالذات، واندفاعها باتجاه التشابك الجمعي.

إنّ مسند الإشارة هو احتفال المقام "مقام اللغة" والإصبع "الصورة" بالتركيب القادم من أعماق الفتنة، فتنة اصطحاب الذات إلى عالمها الأثيري، من هنا بدأت تجربة الشاعر محمد مقدادي معتمدة على تتبع البنية الإشارية، من حيث استلهام مقوماتها ودفعها إلى المغايرة، ومن هنا أيضاً فتحت معالمها الخاضعة للتجريب، واكتنزت في ميادينها طاقة الانتظار.

د. مقدادي

ستتناول هذه القراءات مفاتيح الإشارة، وفعالية النصّ الشعري الاشاري الذي آرى فيه مساحة واسعة للنهوض بالواقع المأمول للدراسة إذ أنها تشكّل في تعاضدها القرائي، سمة بارزة للتحولات التي طرأت على تجربة الشاعر محمد مقدادي، فهي من جانب توفر للخطاب الواقعي جانباً من نثرية الشعر، ومن جانب آخر تحقق للخطاب المستند على البؤرة الارتكازية للتحولات جانباً من الانزياح اللغوي، وكذلك تشكّل في المستوى القرائي جانباً مهماً لقراءة ما توصلت إليه التجربة الشعرية الأردنية من روافد تصبّ في صالح موقعها من التجربة العربية.

وإذا كان هذا المستوى القرائي هو النبض المضخوخ في آليات القراءة الشعرية، فإنّ المستوى البنائي هو النبض المضخوخ في آليات الكتابة الشعرية.

ويتضح من المستوى القرائي، أهمية التركيز على البنى الإشارية التي تكتنف التجربة، من حيث امتلائها بالمقومات التي تسند القراءة ومنتجها كاللغة والحقل الدلالي، والتفريغ والتفريع، فيما تبرز الحاجة إلى عناصر الإشارة والسرد وتحولات المعنى الإشاري في المستوى البنائي.

على وشك الحكمة: النصّ الطيني المخصّب

في الاتجاه الشعري المغاير، يتجه النصّ الواقعي لمعالجة اللغة وحصارها، وتوريطها بالوقوف على حافة المستقيم، قبل البحث عن مسودة مبتدأ الفعل الإشاري الذي يسعى إلى تحويل مقام اللغة، إلى حالٍ يتكئ على معراج المتخيّل، قبل النزوح عن دائرة الخبر الدلالي، الذي يشي بالوقوف المعاكس لكلّ مسمّيات النصّ، بدءاً من إطاره الخارجي، وانتهاء بإفرازاته التي تصيب بالحمّى، ولا تتهافت على اللغة كمنجز تجميلي للكلام، ولا تستند على مواصفات التجارب السابقة الناسخة والمنسوخة، بل فرضت سيطرتها على النصّ المخصّب، وتعالقت معه احتفاء واختراقاً، وتعبأت قواريره بصفاء اللغة، وسيولة موسيقى المعنى وامتزجت وقائع حياته مع رؤيا الخيال

والمعراج البكر لتشكّل جميعها لوحة وقفية على ما يمكن أن نسميه "النصّ الطيني المخصّب". تأتي هذه التسمية التي نختارها لمثل هذه النصوص من كونها تعتمد الجبلة الأولى لمفردات الكلام، حيث لا بداية لها سوى ذلك الإيقاع المنسرح على متناول اللغة، واعتباره منفذاً لسلطوية الداخل، الذي يطيح بكافة أشكال الحياكة، درءاً للوقوع في مجرى الانسياق وراء المسميات المكررة وغير الناطقة.

"لماذا تأخذني أشعاري
إلى غابتها النائية
حيث هناك تفتتني حرفاً، حرفاً
وتسقط النقاط عن جسدي
فأصبح كغصن حور
ألقاه السابلة على منعطف تشريني"

وتنبع أهمية النصّ الطيني المخصّب من دورانه في ميكانيكية مفردات اللغة، واحتفائه بالإشارة، وانشغاله بالصفائح الكهربائية التي تغذي أوردة المعنى:

"للشوارع
صدر:
شاسع للغبار
وعورة:
مفضوحة للشمس
وظهر:
مسكون بالشياطين المنحّاة عن عروشها"

وإذا كان هذا النصّ ينتشل الصورة والحركة من الوريد اللغوي، فإنه يعيدهما إلى المساحة الورائية لمادة الإشارة، فهما يتشكلان من جينات مخصّبة مسبقاً من الذات، ذات النصّ، كمجال دائري يتسع للقاعدة اللغوية ومادة الإشارة، وذات النصّ، كمنطلق توطيني للفعل الشعري:

"أعرف أيتها الزنبقة
أنني لست أكثر من رجل
مرّ على أرصفتك المزروعة بالجمر
فأصابه رذاذ عينيك
وانطفأ
وأعرف أني انكسرت يوماً
على شوارعك المبتلة بصقيع الأيام الماضية
فأسقطني دوار المراهنة قبل أن أتيقن
أنني رجل
أحبك أكثر مما يجب"

من هنا تأتي أهمية التسمية المقترحة، حيث يفوّض النصّ ذكورة الكلام، لمصاحبة أنوثة اللغة، وما بينهما، الحامل الوراثي "الشعر، النثر، النصّ المفتوح، القصة":

"قلبي طافح
حتى ضفتيه بالوجع
أية أنثى أنت؟
أية زهرة نارية حملت لي
كي أبحث عن ضفتين غيرهما"

"على وشك الحكمة" عنوان أثيري محمول على نقطة استبدال حاضنة لكل فعاليات نار التجربة، وممارسة غير مفتعلة للوقوف على حكمة المعزوفات البرمائية التي تبدأ بالجر، لأنها في رحلة المزج التي تؤسس لخطاب النصّ المخصّب، من حيث طاقة التجديد، تجديد محطات التجربة وإنباتها على مساحات التأويل، وفق معادلة تنهض بالعنوان على النحو التالي:

"على" حرف جر يمثل طاقة اختراق هيئة السكون، واقترابها من مبتدأ الحركة، للتأكد من قابلية مسألة الإمكان إمكانية التصوّر الذاتي للمعنى:

"من جاء في البدء
الشعر ... أم الشاعر؟
الأغنية ... أم النورس؟
الزرقة.... أم البحر؟
الليل .... أم النهار؟
أكاد أجزم
بأن الشاعر قد أشعل
شرارة الكون الذي به ابتدأ"

"وشك" اسم مجرور وهو مضاف، ويمثل حالة قنص أولى لفرصة التحول، وبدء العدّ التنازلي، لإمكانية التحقق على المستوى الدلالي:

"أقصر الخطوط
ذلك الذي يصل بين نقطتين
أولاهما
في مركز القلب
والثانية
على طرف اللسان"

فيما تمثل "الحكمة" وهي مضاف إليه، ثيمة افتراضية لحاجة الصعود إلى منتهى العدّ التنازلي، الذي يتماس مع المحطات التي يقف عليها بعد كلّ تجربة، في إطار البحث عن إعمال الصورة، صورة الذات وجرّها لمواجهة الزمن وإعمال بصيرة الذات، وإضافتها إلى الخبرة والحذر والإمتاع الكشفي:

"من أنت أيها الشعر؟
أنا سفرك الذي لا ينتهي
حقولك التي لا تكفّ عن الخضرة والبهاء
من أنت أيتها القصيدة؟
أنا عذابك المفرح
وبشارة تحمل متعة وجعك العظيم"

تتحدد بنية الإمتاع الكشفي بفرض حوارية بلورية يقيمها الشاعر بين ذات واحدة، تظهر في أكثر من صورة، حيث تجتاح القوة الدافعة للمفردات، العنصر الميكانيكي للنصّ، لتشكّل معطى ترتيلي جديد، يخدم الواقعة النصية، بإبداعها عبر شبكة من التحوّلات البصرية، وتتمثل في النسق القطعي الذي ينطلق من أعمدة لغوية إشارية لاقطة للمحسوس، بدرجة هوائية نفسية أحياناً ومرئية أحياناً أخرى، تتصل جميعها في دائرة تحويلية واحدة، قوامها الكشف:

"قميصي ممزّق
وصدري
شارع بلا أزرّة
وأحتاج عوداً من ثقاب
لأشعل غابة الشيب في رأسي
وأطلق عصافير وقاري
وأضيء
مدني المسكونة بالعتمة الوارفة"

وتبدأ عملية الإمتاع الكشفي في بنية النصّ المخصّب من انشغالها بالقبض على الصفات، حيث تظهر العلامات الشفوية القادرة على الإمساك باللحظة الراهنة، والقادرة أيضاً على توريط الجمل، للكشف عن المسكوت عنه، ليس في النصّ وحسب، بل وفي ذلك الوجه

الآخر للذات:

"إذا كان صمتك في الحياة من ذهب
فما جدوى أن تثرثر هناك
وفوق صدرك تجثم الحقيقة المرعبة
وتحت رأسك
وسادة قُدّت من الصخر والضجر"

إن جوهر المعنى في هذه البنية، يمتدّ خارج أسوار المعنى، لاعتمال النصّ على واقعة محاكاة الآخر، كونه المؤثر الغيبي لفعل الكتابة، وهيمنة الجوهر على القشرة النصية، استناداً على فعالية الإشارة وامتداداتها:

"أنا الواحد المتعدد في كرنفال النصّ
وأنا العديد المتوحد في أريج المعنى"

وإذا كان هذا الإسناد على فعالية الإشارة يوفّر قدراً كبيراً من الهيمنة على الذات في مراحل الكشف من خلال انشغاله بالمسكوت عنه، فإن اللغة تتمظهر حول واقعة النصّ المستترة بين طرفي نقيض، طرف مسموح به، يستند على إنشاء الغاية الشعرية وطرف خفي يستند على حرارة المساحة اللغوية التي توفّرها سيمياء الإشارة.

"لم أكن بحّاراً، ولا رائداً للفضاء
ولم أقطع طريقاً من إملاق
فكيف لي أن أبوح بما "يجعل الولدان شيبا"
إن لم تكن أنت لساني
وعصاي التي أهشّ بها على غنمي
"ولي فيها مآرب أخرى"

وما بين إنشاء الغاية الشعرية والمساحة اللغوية، يستدرج المعنى إيقاع الحكمة من مفتاح العمق الأثيري للتجربة، دالاً على إضفاء صفة الجمع على كينونة الكائن، لجهة إبقائه الأبعاد غير المكشوفة تحت تأثير الإمداد الزمني للتجربة الذي يخصّ الذات عبر وسائل رؤيوية متعددة، أهمها استخدام تقنية الأثر الرجعي:

"يا بنيّ
للزمن ... ذاكرة
وللذاكرة ... أنياب
تنبش بها قبور الموتى
فلا تدع لزمنك
عليك سببا"

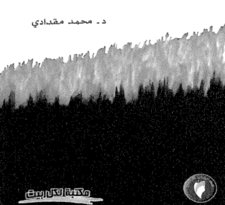
ويتبع هذا الإمداد الزمني للتجربة الخط المستقيم في النصّ المفتوح، والمتعرج في البنية الإيقاعية، لإتمام صيغ البناء الإشاري في النصّ الواحد، كما ويتبع الرؤية السردية لموازنة فعالية اللغة، وإنجازها لجوهر المعنى

"لا شبيه لي في الفتنة، إلاي
ولهذا أغفو على شفة النبع
كي لا أرى لي شبيهاً"

وتتحول مجريات الحكمة من واقعيتها الذاتية، إلى اقتناص منابع السيرة والتجربة، التي تحمل في هيئتها التشكيلية لغة ناطقة، عبر الإسناد الإشاري، ليبقى الأثر الواحد جامعاً للهيئات النصيّة في تحولاتها البنائية:

"من يسافر في الآخر
البحر أم الزرقة
الموج أم الزبد
الغيم أم الندى
قلبي أم أنت
الكل مسافر في الكل
والكل ألحان تؤديها الحياة
في استغاثتها من الموت
لأنه الضدّ الوحيد لصفائها القليل"

هكذا شكّلت السيرة والتجربة في التصاقها وتمازجها وجبلّتها وتنوّعها، جمرة واحدة، حاولت أن تحدد رمادها ونارها، قوتها وضعفها، حذرها وطمأنينتها، قدرتها على الكشف والإشارة في ليل دامس، وقدرتها على النظر بعين العارف، من خلال وضع الحقائق في علبة كبريت واحدة، لها نفس الاشتعال، وفي محراب الحرارة الشعرية، لها تحوّلاتها من درجة الإشارة إلى درجة الكشف والإمتاع.



أحد.. أحد صدمة المواجهة

إن المواجهة، أو صدمة المواجهة بين التفاصيل والمفردات، تعتبر في الحقل الإشاري، ثيمة معنوية تحددها المجالات المختلفة في الفعل الكتابي، إذ أن انسحاب الحقل الإشاري من مقامه الأثيري والفاعل في ضبط المنحى التصويري، لا يعتبر انسحاباً كليّاً لأنه في الإطار الجوفي للنصّ، يعمل على مناخ جديد، ربما لا تستطيع التفاصيل الولوج إلى عتباته.

وتستمر التجربة الشعرية في حقولها المتعددة بالبحث عن النظم الجوفية التي تغذي النصّ، من هنا يأتي إسقاط العنوانات الفرعية، بعد عمليات التفريغ والتفريع المصاحبة للحقل الإشاري، حيث نجد الفعالية الكتابية في ديوان "أحد.. أحد" تعتمد اعتماداً كليّاً على الحقل الإشاري من حيث هو لاقط لكلّ محاور التفاصيل، إذ تصبح التفاصيل كياناً موحداً قادراً على ضبط النسق اللغوي المصاحب للمفردات.

كما أن التفاصيل في عملية المواجهة، تشتغل أيضاً على ضبط المنحى التصويري المسنود بالفعالية الإشارية، وعلى هذا تبدأ الإشارة بالدفاع عن كينونته، من خلال إدخال إيقاع زمني متحرك، يخدم الإطار الجوفي للنصّ:

"هذا أنا
قلب يبوح ولا أبوح
وجع تطاول
فاستقرّ به الطواف على أديمك
راح يرقص رقصة الموتى
لآخر نبضة،
ويشيع في صمت بكاه الموسميّ"

ولأنّ طواف الإشارة منوط بديمومة الذات الشاعرة، فإنه لا يكفّ البحث عن تفاصيل جديدة، تكون قوة دافعة إضافية للحوار الذي يدور بين المفردات، وهي تضارع التفاصيل:

"ما بين نهدين استحقا
رقصة دموية
وضفائر
سكبتْ على حمم الوسائد
متعة الأنثى التي تشتاق
أن يأتي الفرج
ويقرّ صاحبنا

بأن الصبر مفتاح الفرج"

وفي جملة الإيقاعات التي يسعى الحقل الإشاري إضافتها إلى النسيج الداخلي للنصّ، تخترق الفعالية الكتابية حجرة الزمن، لتشدّ أصرها بما هو مُنتَج، أو قابل لتعبئة الفراغات التي تنتج عن الصدام بين المفردات والتفاصيل:

"أخرج
وكن زمناً يسافر باتجاه واحد
حتى يفرّ الليل مندهشاً
ويكتمل النشيد
هذي بواديك التي ضاقت
على أعناق قتلاها
هذا عواء سافر
واللوز يرسل في تراب الريح
فرعاً ميتاً
فيصرّ سمسار، تنقّل بين عاصمتين
أن الأمر محتدم
وفرصتنا الأخيرة،
أن نزاوج بين أطراف النزاع
والصبر مفتاح الفرج"

إذن هو مقام احترازي ما تقوم به البنية النصية في حالات الصراع الذي يتعاظم بين الحقول الأثيرية، من إحلال الوئام بين المفردات والتفاصيل، حتى يتسيّد المنحى التصويري كافة أشكال البؤر النصية، بعد أن تكون الإشارة قد تكثّفت وكشفت مقامات الذات الشاعرة:

"لقمان
أفرغ ما لديك من التوتّر
وانتزع قدحاً، تعتّق ماؤه
في أغنيات الذاهبين إلى المطر
دارت عليك دوائر النظم الرديئة
فاستقم ما اسطعت
وابحث عن هويتك القديمة"

ومن أعمال الإشارة في المستطيل النصي، إلى جانب الفعل الاحترازي، أن تقدّم نفسها في إطار المزاوجة بين المفردات والتفاصيل كراسم تنويري لكلّ محطات النصّ، بدءاً من الاختيار اللغوي، وانتهاءً بتقديم المجسّات التي تفضي إلى إعمال الحراك الجوفي، إن كان للنصّ أو للذات الشاعرة:

"يا أيها الشعراء
في "الغور" موعدنا
والغور بوابّهْ
تحلو به اللقيا
ويعزّ أحبابهْ
إن ضاقت الدنيا
سندقّ أبوابهْ
وبصدره نغفو

ونردّ ما نابهْ"

لكأنّ فعل الإشارة كلما تقدّم من مرونة مواجهة الحراك اللغوي، ينفذ إلى المسكوت عنه، وهذا هو فوتغراف المنبع الذي يتمحور حوله الشاعر، لذلك تبدأ العبارات بالالتصاق بأبنيتها الطازجة، تحديداً بتلك الأبنية التي تشيع هكذا شعثاء وارفة، وأمام هذا التمحور تتسع جوانية القول المطلق:

"اخترق الصمت جدار الصوت
اختبأ العشّاق بظلّ النهر
احتبست أنفاس نواطير القمر الفضيّ
احتقنت أعينهم بالجمر الضارب للصفرة
حين رأوا حملاناً تتقافز،
لا تعرف أن المسلخ آخر منتجعات الكون"

وتتصل جوانية القول المطلق، بالفعل الإشاري، بعد أن يكون قد رتّب أولويّاته، من حيث الاتصال بالزمن المتحرك، والقابل للمشاهدة، والركون إلى عنونة البوح المتصل بالحقل الدلالي:

"هذا الجزّار تمادى في السّلخ
وجاء أخيراً
من ينبأه أن خرافاً قد غادرت الحقل
فعاود ـــ بالكاد ـــ تثاؤبهُ
مفتتحاً بالذبح طقوساً
كان قد اختتم الحفل بها"

هذا التوقيت يجعل من الفعل الإشاري طارداً لكلّ ما من شأنه أن يعيق حالة التلازم والتوافق الشعري، مما يمنح المنحى التصويري طاقته الكلية، للدخول في الكيمياء الناتجة عن هذا التواؤم:

"وتخرج في صحبة الحقل
مزهوّة كالعرائس، تخلع صفرتها اليانعة
وتنقش في لوحة الأفق أحلامها
للمساء المشاغب
والصاعدين إلى سلّم الموت
وهي الظلال التي تحتويني
إذا صادروا القمح، أو شربوا أدمعه
وهذا دمي جدول يتدفق ـــ شيئاً، فشيئاً ـــ
بكلّ اتجاه
وينحلّ في صحف الفجر حين يصلّي
وينساب فوق موائدك الجامعة"

وحين تعود الإشارة إلى منتهى ما تريد من الحقل الدلالي، يكون الفعل التنويري قد أخذ مجراه في أوعية التلازم والتوافق بين المسمّيات والمعطيات والنتائج، لأن النصّ في حراكه الجوفي لا يكون إلا واحداً، مهما تعددت العتبات، أصول الذات، وفروع النصّ.

طواف الجهات: تفريد الاشارة

حين تتعدى حقول الإشارة، الحراك الجوفي للنصّ، تدخل في مسالك متعددة، تثير حولها ضجيج اللغة، وصمت المشهد، وعناق المفردات، وحزن التفاصيل، كلّ هذا يلتئم في زيت سراجها، بعد أن تكون قد وفّرت له ما يليق به من شفافية ترى ما خلف لحمها من عروق الدم، فتصبح أكثر جرأة للدخول في سيرة الصور وأحقيّتها بالاتكاء على الذات المتحركة.

وأثناء عمل الذات على تفريد الإشارة، وإعطائها مرونة المجسّات التي يستخدمها النصّ، في إتمام الإيقاع البنائي، تبرز مجالات جديدة في التجربة، أهمها البعد التجسيمي للمفردات، لتأخذ صفة الكائن الحيّ، الذي يتماهى مع أبعاده المختلفة، عبر مشروعية انعكاس المرايا.

"ديوان طواف الجهات" يمثل هذه الحالات مجتمعة، إذ أنه لا يترك للواقع جداراً، إلا وشقّه، لجهة اتصاله بالرؤيا، فقصائد الديوان هي رحلة جارفة في عالم انتشار الإشارة، من حيث توريطها بالحقل الدلالي الانزياحي:

"مريض بدالية لا تجيد عناق الحرير
ولا تتغلغل في الصدر كالأبخرة
مريض بأعنابها الكافرة
بعينين أكثر فتكاً من الرمح في القلب
والخاصرة
مريض بها
وأصرّ على خوض هذي البحار
لأعرف أين هي الآخرة"

وإذا كان هذا الانحباس الانزياحي، الذي ظلّ طريح التشيّع الإشاري لحالة الصراع الذي وفّرته ميكانيكية التجربة، قد وجد ضالته في جملة المؤثرات الخارجية لهذه التجربة، فإنه لن يستثمر هذه الحالة للتمدد، لكي لا يكون ناسخاً، بل سيعمد على برمجة الانزياحات وفق مشروعه الرؤيوي:

"هي ذي امرأة
نصفها تعبٌ
وثلاثة أرباعها فاكهة
هي ذي امرأة



نصفها البحر
والغيم نصف يغلّفني
بعبير أصابعه الباحثات
على جسدي
عن هدوء جميل
بصهيل سنابلها الظامئات
إلى شفة
ورحيل"

كما أن حالة التمدد ستوفر له قوة ضاغطة، باتجاه تأثيث النصّ بأوعية ذات فعالية مؤجّلة، ربما تحتاجها الإشارة لتأصيل ما هو متغيّر:

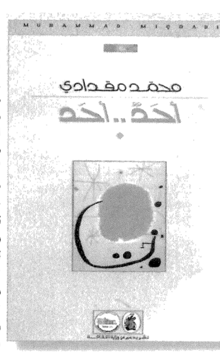
"قيل:
مات الذي كان يعشق وردتها
قبل عام
قلت:
يكفي
إذا صفّقت أن يعود
ويهدي لها
أنجماً
من رخام"

إن مفهوم البعد الانزياحي الذي تلجأ إليه المتغيرات الدلالية قبل الذهاب إلى الحسّ الإنتقالي للصور، يحتاج إلى توطين الثوابت اللغوية، عبر ترسيم المناطق الجغرافية على جسد النصّ، من أجل تفريد الإشارة، التي تكون بدورها قد أفرغت جُل طاقتها الذهنية:

"أقول كلاماً كثيراً
عن الحبّ
لو أستطيع الذهاب
إلى آخر الأرض
حبواً على ركبتي
لأوصل قلبي لذاك الشفق
لكنت عدوت
من المهد طفلاً وكنت سكبت
على معصميك أنين الورق"

ومع هذا يبقى الفعل الإشاري قابضاً على جمرة التدخل، إذا أخذت اللغة زخرفها، لأن النصّ الشعري مهما طرأت عليه حواف التحوّلات، يبقى نصّاً قابلاً لخضوع بنيته لفعالية الإشارة، وهو وإن كان أسند مهمة التحوّلات الشعرية، لعصبة الانزياحات، فإنه يبقى المنتج الوحيد والدّال على جغرافية النصّ:

"كأني أمرّ على الأرض
قلبي يحدّثني أن أمرّ على جثتي
وأعانق تلك الخطايا التي
قفزت فجأة
واعتلت جبهتي"



إن هذا التحوّل المشروع الذي يقوم به الحقل الإشاري، وفق ما يعتمل النصّ من تكهنات أثيرية، محصور بين قوسين، اللذة الشعرية التي يستردها الانزياح من اللغة، والمصاهرة التي توفّرها الذات، إذ أنه لا يهادن شيئاً، فكلّ ما لديه قابل للمكاشفة، ولو كانت الذات أو النصّ.

إن هذا التحوّل المشروع الذي يقوم به الحقل الإشاري، وفق ما يعتمل النصّ من تكهنات أثيرية، محصور بين قوسين، اللذة الشعرية التي يستردها الانزياح من اللغة، والمصاهرة التي توفّرها الذات، إذ أنه لا يهادن شيئاً، فكلّ ما لديه قابل للمكاشفة، ولو كانت الذات أو النصّ:

"كان يوماً
فقيراً بأحلامه
بأعنابه
بأجراس أهدابك الراقصات
على روح شمعتي الساهرة"

لكأن الإشارة تعي تماماً خصوصية اللغة، أمام هذا المعترك الذهني الذي تخوضه اللغة، وهي في طريقها للنفخ في جسد النصّ، لهذا يأتي بوح الإشارة بإطلاق الحراك الجوفي، لجهة الوقوف على ما في اللغة من مترادفات:

"لغتي بكر فلا تغتصبيها
وخيولي لم تتب يوماً عن الركض
فلا تعتقليها
وفضاءاتي سهول
يتمشى النجم فيها
وطيوري لم تكن خاضعة يوماً
لشرطي، فلا تستجوبيها"

هنا وبعد الكشف أو مصاحبة مفردات اللغة، تكشف الإشارة عن لغتها الخاصة، تلك اللغة التي لا تخضع إلا لشروط العميلة الشعرية، ولو كان هذا الأمر سيدخلها في صراع دائم مع الذات الشاعرة، أو مع النصّ كونه الحاضن الأول للمترادفات التي يناط بها الانزياح:

"أنجزت ما تعد
هي ذي امرأة
حين أمضي إليها
تطير من الفرح المتقد
وحين تضيع دروبي إليها
أمدّ يديّ
لعلي أجد
ولكنه
ليس إلا الجدار
ومحراب
من لم تزل تبتعد"

وفي واقعة الصراع الداخلي في القصيدة الشعرية، تتقدم اللغة، لتبوح بأسرارها كلّها أمام النصّ والذات معاً، بأن الحقل الدلالي لا يقوم إلا بأوعية الإشارة، وأن هذا الإسناد الفضائي الغامض، هو تجليات الفعل الإشاري، الذي يلتقط من عالمه الأثيري، ما يمكن أن يكون نصّاً حيّاً:

"يكفيني من هذا العالم
أنك فيه
يكفيني
أنك لغتي، ذاكرتي
ما كان وما يمكن أن أعنيه
أنك أول سنبلة في الحقل
وأول سوسنة
علمت النبعَ أغانيه"

إذن بعد هذا الاعتراف، تتجلى البنية الإشارية، التي تختصر كلّ كيمياء الشعر في شرارتها الأولى، ومن هنا يمكن أن نستقصي معنى هاماً ودالاً على أن الإشارة في كينونتها الأولى، تعني شرارة النصّ وإشعاعاتها:

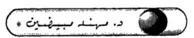
• شاعر أردني

الهوامش:

- ديوان على وشك الحكمة، ط١، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت٢٠٠٥م
- ديوان أحد أحد، ط١، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٢م
- ديوان طواف الجهات، ط١، دار مجدلاوي، عمان ٢٠٠٢م



ذاك الغياب وهذا الفقد



بين حرب تموز وأوائل آذار فقدت بيروت والساحة الثقافية العربية علمين من أعلامها وهما نقولا زيادة والصحفي جوزيف سماحة. ففي أتون حرب تموز الماضي دفنت بيروت المؤرخ الكبير نقولا زيادة، بعد أن قارب على إتمام قرن من العطاء. كان غيابه في ظلال القصف، ورائحة الموت والدمار تغطي وجه المدينة. غاب برغم كل آماله في العيش الطويل ولم ينل من قلمه الزمن فظل مصرا على الكتابة والتدوين دوما توقف.

بدأ نقولا زيادة كمؤرخ بداية الاربعينيات من القرن المنصرم، كتب عن المدن العربية والحواضر واهتم بالبداوة والتحضر، ولم يقف بعيدا عن تاريخ الفكرة العربية، وقدم الدراسات والأبحاث الكثيرة عن الفكر العربي في عصر النهضة، إلى جانب الاهتمام بتاريخ غرب إفريقيا المغرب الأقصى والحركات الاصلاحية.

كتب زيادة تاريخا بلغة سهلة رقيقة بعيدة عن التكلف والصنعة اللفظية، وقدم ترجمة رصينة لكتب متنوعة. كان فاتحا عينه على المعرفة وحب الحياة وارادة البقاء، وفي سيرته ككاتب سنجد لديه الكثير من المقالات والابحاث والتعليقات والمراجعات الفكرية التي عاين فيها معارف الأمة وثقافة اجيالها عبر العصور.

لم يحدد زيادة مجال الكتابة عنده بالاختصاص المعرفي، فذهب إلى التنوع مذكرا بظاهرة العلماء الموسوعيين، فقد كتب عن المدينة الكلاسيكية والحكم السلوقي وحركة الجيوش العربية في زمن الفتوحات، إضافة إلى اهتماماته الواسعة في الفكر والسياسة والعروبة.

فقدنا نقولا زيادة ككاتب ومؤرخ ومعلم كبير غادر الحياة وهو بين الحروف يكتب في الصحافة والمجلات العلمية والفكرية، ويمارس الترجمة، خسرته بيروت والساحة العربية كلها، وما كادت تمضي بعيدا عن شاهد قبره حتى فقدت بيروت علما آخر من اعلامها وهو الكاتب والصحفي جوزيف سماحة.

بدأ سماحة حياته المهنية كصحفي عربي عرف عنه التزامه بالقضايا العربية في صحيفة "السفير" اللبنانية، كما شارك في إصدار صحيفة "الوطن" التي كانت تنطق باسم الحركة الوطنية خلال أولى سنوات الحرب الأهلية في لبنان (١٩٧٥-١٩٩٠). سافر بعد ذلك إلى باريس حيث عمل في مجلة "اليوم السابع" وبعدها إلى لندن حيث عمل في صحيفة "الحياة" العربية التي تصدر هناك، قبل أن ينتقل الشق الأكبر من هيئتها التحريرية إلى بيروت.

عاد سماحة إلى بيروت بعد انتهاء الحرب ليرأس تحرير صحيفة السفير لبضع سنوات، قبل أن يتركها ليشارك في تأسيس صحيفة "الأخبار" القريبة من المعارضة والتي بدأت تصدر منذ نحو عام ويتولى رئاسة تحريرها.

حين توفيت الناشرة والكاتبة والفنانة مي غصوب زوجة الزميل حازم صاغية في لندن كان جوزيف يدرك معنى الفقد الذي قد يواجهه حازم، فطار من بيروت إلى لندن ليقف إلى جانب صديقه حازم إثر وفاة زوجته اللبنانية مي غصوب. كان ذلك السفر في محاولة دعم نفسية حازم صاغية لتقبل الوحدة بعد مي، غير أن جوزيف حين عاد مات هو أيضا تاركا ابنته أمية وابنه زياد، وخلف وراءه مسيرة حياة لمناضل عربي لبناني انتمى لفلسطين وللفقراء ولمصر الثورة وعبد الناصر وقبلها انتمى إلى عصبة العمل القومي بقيادة محسن ابراهيم الذى كان من قادة حركة القومية العربية.

تولى جوزيف منصب نائب رئيس تحرير جريدة السفير ورئاسة مكتب الحياة في بيروت وأصدر مؤخرا صحيفة الأخبار وترأس تحريرها، وهي جريدة يومية تصدر فى بيروت تبنت نهج المقاومة اللبنانية الفلسطينية، محاولا إكمال مشهده الذي بدأه مع مؤلفات عدة منها: قضاء لا قدر وفي أخلاق الجمهورية الثانية، سلام عابر: نحو حلّ عربي للمسألة اليهودية ودراسات في الفاشية ومهمات في بغداد أو الحرب التي كان يمكن الا تقع والمزاحمة غير المشروعة.

تمضي بيروت بعد كل هذا الغياب على نقولا زيادة وفقدان مي غصوب ولا شيء يوقف عجلتها، مدينة تقرأ في كفها الأقدار، وتتزاحم فيها الأفكار وللعقل فيها مكان، غياب يتلوه الفقد، وربما القتل لكنها تأبى إلا أن تبقى.

كلهم عادوا لبيروت حتى من قسوا عليها وأمطروها كلاما ونالوا منها، اتسعت لهم وفتحت قلبها الكبير، وبرغم فجيعتها المستمرة إلا أنها قابلة للمضي والاستمرار، مدينة تألفها روح الأشياء وتتساكن معها الأفئدة، ما أسرع الدفن فيها لكنها جميلة الإرادة، ذهب سماحة ونقولا ومي غصوب وسمير قصير وغيرهم من أرباب القلم، وما زال الحرف منها يخرج يملأ الدنيا جدلا غير آبه بكل الحواجز، تمضي الحياة فيها بكل ما لها من أقدار ولا احد يعرف فيها متى تدق أجراس الوفاق غير أن الحرف فيها باق وخالد، وما الحرف إلا عقلها برغم ذاك الغياب وكل هذا الفقد.

* كاتب وأكاديمي أردني.
mohannad974@yahoo.com

من صور المدينة في الشعر العربي

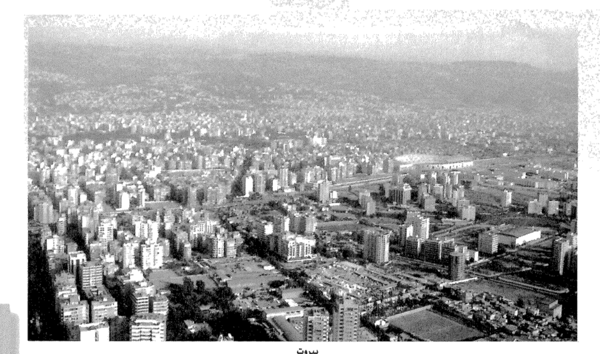
"بيروت" في شعر درويش نموذجاً

مهند صلاحات *

تحتل المدينة مكاناً مرموقاً في الأدب المُعاصر، على المستوى العربي والعالمي، سواءً أكانَ الجنس الأدبي شِعراً أم نثراً، وذلك للدور الذي تلعبه المدينة في تشكيل وعي الأديب، وهذا يقودُنا إلى تناول الموضوع من زاوية محددة: تَشكل وعي الأديب بمحيطِهِ - المدينة كجزء - يأتي تراكُميًا، بعبارةٍ أخرى: تدرج الوعي المعرفي في الفترات الزمنية لدى الأديب، هو الذي يقود إلى وصف وتناول المدينة في الأدب، وهذا لا يعني بالضرورةِ أنَّ الشاعر كتب ما كتب من خلال وعي مضبوط ومرصود تام لتتبع تفاصيل المدينة، وتناولها جغرافيًا - سياسيًا - تاريخيًا - اجتماعيًا..،


درويش

حيث أنَّ العملية الإبداعية قَد تولد من تداعي ما في ذاكرة الشاعر، من ترسبات حول مرحلة زمنية معينة - كالطفولة مثلاً، أو ترسبات ذات أثر عميق في عملية التغيير والتَّحوُّل أو التحويل (كتعرض المدينة لكارثة بيئية مثلاً، أو وقوعها تحت نير الاحتلال) (١). فتطور وعي الشاعر يصاحب التطور الحضاري للعصر بكل جوانبه السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والفكرية، ومن أبرز سمات العصر الحديث "المدنية"، فمن الطبيعي جداً أن وعي الشاعر لزمانه ومكانه يعني بالضرورة التفاته إلى المدينة باعتبارها إطاراً مكانياً حديثاً يستوعب ذلك الزمان، وقد تحولت المدينة بالفعل إلى أحد أهم العناصر التي تدور فيها أو حولها القصيدة العربية الحديثة. إلا أنه من الضروري أن نشير إلى أن موقف الشاعر العربي الحديث من المدينة لم يكن موقفاً ثابتاً لدى جميع الشعراء، أو حتى لدى شاعر محدد، فقد صارت المدينة بمسماها تشكل أكثر من أداة



بيروت

شعرية يستخدمها الشاعر في أكثر من صورة، لأن المدينة العربية نفسها كانت ولا تزال تحتفظ بمزيج من بداوتها وإنسانيتها، وتحضرها ومدنيتها التي تجعل التواصل بين إنسانها وفعله متسقاً ومستمراً، بالإضافة لوجود المدينة المقدسة في الشعر العربي، والتي زادت من الالتفات في القصيدة العربية للمدينة، مثل القدس، النجف، مكة، المدينة المنورة، بيت لحم، الناصرة.

ولم تقتصر صورة المدينة على الشعر العربي فقط، فقد بدت كذلك في الشعر الغربي، حيث يقول ممدوح عزام: حين صعد الشاعر الفرنسي "بودلير" إلى أعلى هضبة "مونمارتر" في باريس، كتب يقول أنه من هناك: يمكن تأمل المدينة بكامل سعتها، مستشفى، مطهر، جحيم، معتقل. وقد كان بقصيدته هذه يفتتح واحداً من الموضوعات التي ستشغل الشعر العالمي، ومقدماً، في الوقت نفسه، جميع العناصر التي ستشكل الصورة السلبية للمدينة، ولما سيعرف فيما بعد بشعر المدينة. (٢)

المدينة في شعر درويش:

في هذه الدراسة لن يتم تناول محمود درويش كبحث شامل لآثاره، ولا "المدينة" ككل في شعره، فتناول درويش شاعراً بكل آثاره الشعرية السابقة واللاحقة، لما لهذا الشاعر من تنوع، وسعة أفق ومعرفة عالية، كونه شاعراً معاصراً، يحتاج إلى بحث مستفيض، ومتابعة دائمة لكل ما يصدر عنه، لذا سيكون نطاق البحث تحديداً في مدينة "بيروت" في شعر محمود درويش.

يقول ممدوح عزام أيضاً: "وسواء كانت المدينة واقعية، أم شعرية فإن السؤال الذي يشغلنا اليوم هو: لماذا اختفى موضوع المدينة من الشعر العربي؟! فإذا كان ذلك الشعر نابعاً من ثقل المدينة الواقعية، فإن المدن العربية اليوم تشهد ضجيجاً مبهظاً، وازدحاماً شديداً، وانقساماً حاداً في وضع سكانها الطبقي، وقد ازدادت فيها مظاهر الفقر، والفوارق المعيشية بين فئاتها وشرائحها الاجتماعية، كما اشتدت الرقابة على الكلمة، والضمير والعمل السياسي، وراحت المراكز تطرد فقراءها، والمغمورين منها إلى الهامش، فتكاثرت عشرات الضواحي المتنافرة التي تفتقر إلى جمال المدن القديمة، وجلالها، كما انهارت القيم، وتغيرت تغيراً جذرياً، واكتسبت طابعاً استهلاكياً، وروحاً تلفيقية هي حاصل جمع الصلات الأخطبوطية مع العالم المعاصر شرقاً وغرباً، بحيث صارت الصفة الغالبة على مدننا هي اللا هوية. أضف إلى هذا أن المدن العربية صارت عدواً للشعر، وفي أفضل الحالات لا يحضر أي أمسية شعرية لأي شاعر عربي (باستثناء محمود درويش والراحل نزار قباني، والاستثناء يؤكد القاعدة)". (٣)

هنا نجد أن الكاتب يرى أن الشاعر العربي يضيق بالمدينة، ولعله يراها من منظور الناقد علي جعفر العلاق الذي علل ضيق الشاعر العربي تحديداً بالمدينة لحنينه الدائم للطبيعة، أو إلى تاريخ المدينة، لذلك فإن موقف العداء للمدينة هو في الأصل غير وارد لدى الشاعر العربي، وإنما تأثر الشعر العربي بالفلسفات الغربية مما جعل بعض الشعراء العرب يتخذون موقفاً معادياً للمدينة، وهو غير أصيل. لذلك ضاقوا بها، وهجوها، وكانوا في مقابلها بعدائيتهم لها، إلا أن ممدوح عزام قد استثنى صورة المدينة الفاحشة من شعر درويش، أو استثنى درويش بالإضافة لقباني من الذين هجوا المدينة وجعلوها شبحاً، أو الذين تلاشت المدينة من شعرهم، إلا أن درويش لم يهجُ المدينة بشكل فعلي، لكنه سلبها روحها، فبيروت لدى درويش صور متعددة باستثناء المدينة ذاتها.

فصورة المدينة تشكلت في شعر درويش منذ بدايته. اللغة عنده في بدايات شعره هي لغة المدينة، اللغة العربية الفصيحة البسيطة التي كانت تتداول وتسمع كل يوم في الأزقة والمدن العربية القديمة، والمفردات هي مفردات المدينة حيث ديناميكية المفردة والتي تأخذ معناها وفقاً لموقعها من الجملة، أما بناء القصيدة لديه ففيه كثير من خصائص المدينة، وتحديداً المدن الفلسطينية حيث يافا، وحيفا، وعكا، وبيسان، وتطورت بعد

ذلك لتشمل روما، ودمشق، وغرناطة، و"بيروت" التي أصبحت المدينة الأبرز في شعر درويش، حيث أنها؛ بجسدها الذي مزقته الحرب الأهلية، ومن ثم العدوان الهمجي الصهيوني عليها، والذي قسمها لقسمين؛ ظهرت جلية في شعر درويش الذي فرق بشكل واضح ما بين بيروت الغربية والشرقية، متغنياً بأمجاد المعارك التي سطرها المقاومون في بيروت الغربية، فهي لدى درويش بأحيائها المبعثرة، وبيوتها المهدمة لا تأخذ شكلها وكيانها بواسطة العمارة البارعة، ولا التخطيط الجميل، وإنما بواسطة ذلك الرباط الوجداني العميق والحار بين الشاعر وبين المدينة بتفاصيل أحداثها.

وبما أن هذه الدراسة تقتصر على صورة بيروت في شعر درويش، فإني أرى أنه من المنصف أيضاً ذكر صورة وحيدة ربما تكون مجهولة لدى البعض تعدّت الدور الشعري، وهي صورة بيروت في الرواية النثرية اليتيمة في أدب درويش "ذاكرة للنسيان – يوم من حصار بيروت"، وهي رواية أدبية كتبت بأسلوب روائي ولغة شعرية، تصف يوماً واحداً من حصار مدينة بيروت، وتفاصيل حياة الشاعر في هذا اليوم، كأحد سكان هذه المدينة في ظل القصف والدمار، والتي امتزجت بشكل أو بآخر بقصيدته "مديح الظل العالي".

ظهرت المدينة عند درويش في أكثر من موضع في قصائده منها: قصيدة (بيروت) وفي (مطار أثينا) و(عائد إلى يافا) و(المدينة المحتلة) و(النزول من الكرمل) و(قاع المدينة) و(طريق دمشق) . ومدن كثيرة كذلك بدت في شعره، بدءاً من المدن المركزية، في حيويتها كالعواصم، وانتهاءً بالمدن الأطراف، والمدن الذاكرة، مثل حيفا، والكرمل، وروما، في قصيدة (أحمد العربي) حين قال:

كلما آخيت عاصمة
رمتني بالحقيبة
فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار
كم أمشي إلى حلم فتسبقني الخناجر
آه من حلمي ومن روما
جميل أنت في المنفى
قتيل أنت في روما
وحيفا من هنا بدأت



وأحمد سلم الكرمل
وبسمات الندى والزعتر البلدي
والمنزل.

وكذلك مدينة (حلب) في مديح الظل العالي في مقاربته التاريخية للواقع السياسي بقوله:
"ندعو لأندلسٍ إن حوصرت حلب"

بيروت في شعر درويش:

كما ظهرت المدينة في شعر درويش بشكل بارز، حيث سيطرت ذاكرة المكان عليه في أكثر من موضع شعري، لكن أبرز المدن في شعره كانت بيروت، حتى أن درويش برع في وصف بيروت كسيدة مرة ومرة أخرى كمكان، ومرة كحالة، ومرة كظرف زماني، ويمكن أن نقول في أدب درويش كتعبير أدق، حيث درويش الشاعر تعدى هذه الحالة ليكون أيضاً روائياً في روايته الرائعة "ذاكرة للنسيان – يوم من حصار بيروت"، إذ تجلت كل أحداث الرواية في تفصيل يومي بيروتي، أو وصف حالة كما يبدو من ذات العنوان "يوم من أيام حصار بيروت" في عام ١٩٨٢م أثناء الحصار الصهيوني للمدينة.

في "ذاكرة للنسيان" ظهرت بيروت على شكل ظرف زماني لتحدد حالة زمانية هي يوم من أيام الحصار تم الاستدلال عليه بوجود بيروت المحاصرة لتكون الظرف الزماني والمكاني في ذات الوقت، فحين يقول درويش "حصار بيروت" يعطي دلالة زمانية ومكانية بهذا الوصف حيث المكان: هو المدينة بيروت

والزمان: فترة حصار بيروت عام ١٩٨٢م.

بيروت المدينة في شعر درويش هي معركة، وامرأة فاتنة، وطفلة باكية، وبلد العشاق والمحاربين، ومدينة يكن لها الفضل والمعروف على احتضان الحالة التي أصيب بهوسها درويش والتي كان يطلق عليها في ذلك الوقت "جمهورية الفكهاني".

فبيروت لدى درويش هي حالة أكثر من كونها مدينة، أو لنقل هي مدينة تعدت حدودها الجغرافية لديه، حيث تبدو عنده وكأنها رمز يمكن اختزاله واستخراجه في الوقت المناسب للاستفادة منه في بناء النص، فهي غدت رمزاً تاريخياً، تعود بتاريخها إلى حادثة اجتياح بيروت في عام ١٩٨٢،

حيث انتهاء "جمهورية الفكهاني" بخروج المقاومة الفلسطينية من المدينة. وقد يبدو مثال ذلك في قصيدة (مديح الظل العالي) حيث يقول في مطلعها:

"بحر لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب
بحر للنشيد المرّ. هيأنا لبيروت القصيدة كلها
بحر جاهز لأجلنا"

في هذا المقطع تبدو بيروت أكثر من مدينة، أي أنها تعدت صفة المدينة فقط، فأصبحت رمزاً لمرحلة يعد لها درويش القصيدة، وكأنها عروس يعد لها فستان زفاف، أو معشوقة يعد لها قصيدة في الغزل، مما يعني أن درويش لم يعن بيروت المدينة كمدينة، بل كونها احتوت "جمهورية الفكهاني"، مخصصاً دلالة المدينة بارتباطها التاريخي بالوجود الفلسطيني فيها، واستبسال المقاومة الفلسطينية في الدفاع عنها لمدة ٨٢ يوماً، مزامناً ذلك بعدم الانتماء للمدينة كمكان، بقوله "وحدي أدافع عن جدار ليس لي" (٤)، وكذلك في:

"سقطت قلاع قبل هذا اليوم
لكن الهواء الآن حامض
وحدي أدافع عن جدار ليس لي
وحدي أدافع عن هواء ليس لي
وحدي على سطح المدينة واقف
أيوب مات وماتت العنقاء وانصرف الصحابة
وحدي أراود نفسي الثكلى فتأبى أن تساعدني على نفسي
ووحدي كنت وحدي
عندما قاومت وحدي
وحدة الروح الأخيرة" (٥)

كما ظهرت بيروت في شعر درويش بصورة الخيمة، هي دلالة للمخيم "هوية اللجوء الفلسطيني" في قوله في مطلع قصيدته "بيروت":

"بيروت خيمتنا
بيروت نجمتنا"

وهي كذلك حالة الحصار ذاتها، أو المعركة بصفة أدق، في ذات القصيدة بقوله:

"بيروت تفاحة
والقلب لا يضحك
وحصارنا واحة
في عالم يهلك
سنرقص الساحة
ونزوّج الليلك"

في هذه الصورة حتماً لم يكن يقصد بيروت في شكلها الحالي، فقصيدة درويش تبدو استشرافية، إذ يرى بيروت تفاحة ونجمة: لكنها لا تبهج القلب.

مديح الظل العالي، ونهاية بيروت الحالة:

شكلت قصيدة مديح الظل العالي، منعطفاً حاداً في شعر محمود درويش ككل، وليس فقط في شعره السياسي. فكما يرى النقاد، هذه القصيدة كانت النقلة النوعية في شعر درويش الثوري، والسياسي، المباشر، باتجاه الشعر الإنساني، الأكثر غوصاً بالرمزية، وكذلك انتهاء بيروت الحالة في شعره بعد هذه القصيدة، التي تناولت بداية ونهاية "جمهورية الفكهاني" في لبنان وصولاً إلى مذبحتي صبرا وشاتيلا.

وشكلت "مديح الظل العالي" مشهداً فلسفياً، لخص فيه درويش موقفه، الذي أعلن نفسه ناطقاً باسم شعبه في الشتات، وتحديداً في اللجوء الفلسطيني في لبنان، من لبنان، وبيروت، حيث ظهرت في خطابه نبرة "الأنا" المعبرة عن الجمهور، كقوله:

"وحدي أدافع عن جدار ليس لي
وحدي أدافع عن هواء ليس لي
وحدي على سطح المدينة واقف
أيوب مات وماتت العنقاء وانصرف الصحابة
وحدي أراود نفسي الثكلى فتأبى أن تساعدني على نفسي
ووحدي كنت وحدي
عندما قاومت وحدي
وحدة الروح الأخيرة".

فـ "وحدي" الواردة، دلالة "الأنا" فيها، ليست للتعبير عن روح الفردية، فهي تعبر عن "الأنا الجمعي"، والصحابة الذين انصرفوا "هي الدول" الشقيقة، والصديقة، التي أبقت الفلسطينيين، فـ "وحدي" العائدة للأنا، دلالة رمزية تشير لمقاتلين فلسطينيين في بيروت قاتلوا منفردين عنها، في ساحة معركة هم غرباء عنها، يدافعون فيها عن سماء وهواء وجدار الآخرين بحسب وصف درويش.

وفي مديح الظل العالي، ظهرت بيروت بأكثر من تصور وصورة لدى درويش، فثمة صورة المعركة في بيروت، وبذات الوقت صورة الغربة عن بيروت المدينة، ويستخدم درويش دلالة اللفظ.

ويضيف درويش قائلاً ليستكمل المشاهد السابقة:

(بيروت صورتنا ... بيروت سورتنا)

ولم تخلُ قصيدة مديح الظل العالي من نبرة الحزن المشحونة بالغضب لرسم صورة أخرى، بيروت هنا مدينة بصورة امرأة أرملة، وهي صورة شعرية لجريمة، فيها القاتل والمقتول والأرملة والتي تجسدت في بيروت، فالدولة اللقيطة إسرائيل كانت القاتل، والمقتول الرجال المدافعون عن المدينة، وبيروت زوجة فقدت رجلها الذي جسده الرجال المقاتلون عنها في الحصار. وينتقل لصورة أخرى لبيروت، بيروت الرفض، وبيروت الصورة.. صورة المقاتلين، وبيروت سورتهم الإعجازية، وبيروت مقياس التحدي.. التي ستكون أو لا تكون:

علمتني الأسماء
لولا هذه الدول اللقيطة
لم تكن بيروت ثكلى
بيروت كلا
بيروت صورتنا
بيروت سورتنا
فإما أن تكون
أو لا تكون

**

أما بيروت الزمان، فقد ظهر في اعتبار بيروت زمن المعركة، فيقول:

يا فجر بيروت الطويلا عجّل قليلا
عجل لأعرف جيداً
إن كنت حياً أم قتيلا
بيروت/ ظهراً:
يستمر الفجر منذ الفجر
تنكسر السماء على رغيف الخبز

أما بيروت المدينة التي تشبه المدن الأخرى التي تم سحقها عن أكملها، مثل هيروشيما اليابانية ونكازاكي اللتين ضربتا بالقنابل النووية الأمريكية



في الحرب العالمية الثانية، فيستحضر درويش تلك المدن في القصف المستمر على بيروت في قوله:

مليون انفجار في المدينة
هيروشيما هيروشيما
وحدنا نصغي إلى رعد الحجارة
هيروشيما
وحدنا نصغي لما في الروح من عبث
ومن جدوى
وأمريكا على الأسوار تهدي كل طفل
لعبة للموت عنقودية
يا هيروشيما العاشق العربي
أمريكا هي الطاعون..
والطاعون أمريكا

وهي كذلك الأندلس بحسب مفهوم درويش، ففي قصيدة الكمنجات وصف الأندلس بأنه وطن الغجر، يصف بيروت بالأندلس، وهي الحقيبة التي يحملها اللاجىء وطناً يرفض أن يكون بدلاً له:

وطني حقيبة
وحقيبتي وطن الغجر
شعب يخيم في الأغاني
والدخان
شعب يفتش عن مكان
بيروت الشظايا والمطر
وجهي على الزهرة

صورة بيروت في قصيدة (بيروت)

أما في قصيدة "بيروت"، فقد كانت بيروت شكلاً مختلفاً، وصورة مستقلة لديه، فهي الجمال، والرقة المتجسدة في الفراشة، وهي صورة درويش في المرآة وصورة المعشوقة الأولى:

(فراشة حجريّة بيروت. شكل الروح في المرآة، وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام)
وكذلك:
(وفاة سنبلة، تشرّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت.
لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي... وتنام ...)

وفي صورة أخرى، هي استحضار التاريخ الفينيقي الأول، يرى فيها مشهد الأسلاف الأوائل فيقول:

(من مطر على البحر اكتشفنا الاسم، من طعم الخريف وبرتقال القادمين من الجنوب، كأنّنا أسلافنا نأتي إلى بيروت كي نأتي إلى بيروت...) وكذلك في قوله:
(جئنا إلى بيروت من أسمائنا الأولى نفتّش عن نهايات الجنوب وعن وعاء القلب...)

وهي الظل الجميل، فالشعر هو ظل الحقيقة كما وصفه، وبيروت أجمل من كل ما كتب فيها من شعر:

بيروت شكل الظلّ
أجمل من قصيدتها وأسهل من كلام الناس

وكذلك الخيمة، وطن اللاجئ المؤقت، ونجمة ليله التي تؤنس وحدته في مهجره:

بيروت خيمتنا الوحيدة
بيروت نجمتنا الوحيدة

وقبل أن يودع أهل لبنان وبيروت في "مديح الظل العالي" لاحقاً، قدم درويش شكره لبيروت بكل صورها، المدينة، المرأة، العاشقة، الزمان، المكان، الحقيبة، معلناً استعداده لأن يفديها بروحه، في أجمل صورة شعرية جاءت في القصيدة حين وضع المقارنة بينها وبين بعلبك:

(شكراً لبيروت الضباب... شكراً لبيروت الخراب...). وكذلك بقوله:
(قمرٌ على بعلبك ودمٌ على بيروت
يا حلو، من صبّك فرساً من الياقوت!

قل لي، ومن كبّلك نهرين في تابوت!
يا ليت لي قلبك لأموت حين أموت)

---

* كاتب أردني
salahatm@hotmail.com

الهوامش

١- محمد محمود البشتاوي، دراسة بعنوان "المدينة في الشعر الفلسطيني"، صحيفة الحقائق.

٢- ممدوح عزام في مقالة منشورة بعنوان "الشاعر والمدينة، أسئلة وتأملات" - مجلة البيان الثقافي / العدد ٦٧- في ٢٠٠١/٤/٢٢.

٣- ممدوح عزام، مصدر سابق.

٤- محمود درويش – مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت ١٩٨٣- قصيدة تسجيلية.

٥- المصدر نفسه.



موت الشاهد الوحيد

نادر رنتيسي*

لا زالت الروائية غادة السمّان تدلي بإفادتها في محاكمة حب طويلة ارتأت قبل زمن قليل أنْ تجمع فصولها، الكثيرة، في كتابها "محاكمة حب"، في مسعى، ربما، لتأكيد جدارتها بحبّ غسان كنفاني لها..

تطمئننا غادة، بداية، أن حبّ غسان الضعيف لها أمر طبيعي، معتبرة أن عظماء التاريخ، كلهم، كانوا ضعفاء أمام إمبراطور الحب، ومتخذة من حكمها ذلك نقطة انطلاق في مواجهة منْ هاجموا كتابها الذي كانت قد نشرته مطلع التسعينيات وكشفت فيه عن رسائل غسان لها..

وقفتْ صارخة في وجه تقاليد القبيلة وعبدة الأوثان، معلنة أنها أعادت غسان إلى طبيعته.. وقالت، فيما قالت: كنا فخورين برسائلنا كمجنونين أبجديين في مباراة إبداعية. وتحدّثت مرارا عن رغبتهما بنشر رسائلهما ذات يوم.

قد يظن القارئ هنا، بعد أن انتهت من إفادتها الناقصة، أن قصة حبهما كانت دبقة من فرط تمازج السمن والعسل في قصة كانت مدار حديث بيروت أواخر الستينيات؛ إلا أن تدقيقا في طرف من هذه الرسائل، الذي أرسله غسان لها، يكشف عكس ذلك..، وإلا فكيف يمكن لقارئ تقبّل عبارة وردت في الرسائل منسوبة لغسان أنه يحبّها فقط لأنه لا يستطيع أن يكرهها، وفي أخرى يتبرم لأنها قد جعلته أضحوكة في بيروت، وفي ثالثة يقسم، كمراهق غشيم، أنه سيبقى يحبّها مهما حصل وسيبقى يضبط خطواته وراءها حتى ولو كانت هواء، بعد أن يكون، في رسالة رابعة، قد أقرّ أنّ المجانين هم منْ اخترعوا الحب!

بماذا كانت ترد غادة على ذلك كله ؟ غير نداءاتها بضرورة تسليم ممّن بحوزتهم رسائلها إلى غسان كي تنشرهما معا وتظهر الحقيقة "!" وإذا ما افترضنا أن السيدة "آني كنفاني" قد أحرقت تلك الرسائل فإنّ غادة تنفرد، بعد موت الشاهد الوحيد، بصياغة القصة على مشيئتها، لتبقى الحلقة الناقصة مفقودة إلا من إفادتها التي استفادت كثيرا على ما يبدو من عبارة "لابيش" التي ضمّنتها الكتاب: ثمّة أوقات يبدو فيها الكذب واجبا مقدّسا..!

ولكن، مهلا: من قتلَ ليلى الحايك ؟

سؤال هو بالأساس عنوان رواية مربكة، وقليلة الانتشار للشهيد غسان كنفاني كتبها منتصف الستينيات، في ذروة علاقته بغادة، بعد أن كان قد تزوّج أوائل الستينيات من السيدة الدنمركية " آني ". كان قد انغمس أكثر في عمله الصحفي، وهمّه السياسي، وإنتاجه الأدبي الذي أخذ يتفرّع في أكثر من اتجاه، دون أن يغفل، بعد أن يحتار في نهاية قصة مخطوطة، وينهي "تشييك" مقالته، أن يحقن نفسه بالأنسولين...، ليستعيد علاقته بغادة!

و بطل رواية "منْ قتل ليلى الحايك ؟" له وجهة نظر في الزواج الذي يعتبره كوجبة العدس للمساجين، يتكرر كلّ يوم بذات المذاق. يحاول خدش ذلك النظام الزوجي القاسي بعلاقة مع "ليلى الحايك" المتزوّجة التي تقدّم له وجبة مغايرة من الحبّ حتى تلقى حتفها، مغدورة. ولا يشغل غسان نفسه كثيرا، في الرواية، بالإجابة عن ذلك السؤال الذي ما زال معلقا إلى الآن!

وبالرواية الناقصة تلك، تمت إفادة غادة التي فاتها، وهي الروائية اللمّاحة، أن تحْبكَ "قفلة" حكايتهما التي انتهت في خريف عام ١٩٦٩ عندما أرسل غسان كنفاني آخر رسالة لها، بعد أنْ يكونا في ربيع ذلك العام قد اختتما رسائل الحب، يبارك لها زواجها، الذي سخط حبهما إلى مجرّد صداقة..

أغلب الظن أنّ غادة لم تقرأ المثل الإنكليزي المستمّد من بديهية لا يختلف عليها اثنان: أن كثيرا من علاقات الصداقة تتحوّل إلى الحب، بينما من المستحيل لعلاقات الحب أن تتحوّل إلى صداقة!

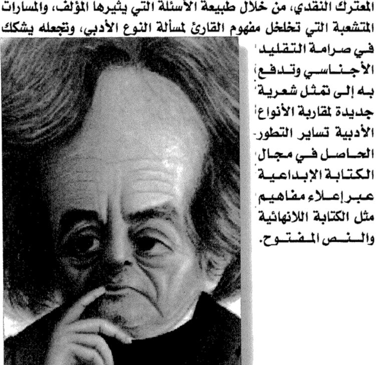
..لكنها، لى أي حال، هاية ملائمة لقصة حب قليلة!

* كاتب وصحافي أردني

فصل المقال فيما بين السيرة الذاتية والشعر من الاتصال

محمد بوصحابي *

صدر للباحث محمد بونجمة كتاب نقدي جديد يحمل عنوان " أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية"**، وهو مؤلَّف يعيد من جديد - كما يدل على ذلك عنوانه- طرح مسألة التداخل بين الأجناس الأدبية في المعترك النقدي، من خلال طبيعة الأسئلة التي يثيرها المؤلف، والمسارات المتشعبة التي تخلخل مفهوم القارئ لمسألة النوع الأدبي، وتجعله يشكك في صرامة التقليد الأجناسي وتدفع به إلى تمثل شعرية جديدة لمقاربة الأنواع الأدبية تساير التطور الحاصل في مجال الكتابة الإبداعية عبر إعلاء مفاهيم مثل الكتابة اللانهائية والنص المفتوح.


أدونيس

إن الباحث من خلال هذا الإصدار يحاول الإجابة عن التساؤل الآتي: هل يمكن اعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس سيرة ذاتية شعرية؟ وينبهنا منذ البداية إلى أن مد الجسور بين السيرة الذاتية والشعر مغامرة لا تخلو من مجازفة، سيما إذا استحضرنا ما يسميه فليب لوجون: " الرؤى الجوهرية للنوع". غير أن الناقد انبرى للدفاع عن أطروحته باستراتيجية حجاجية تتوخى الإقناع، وتحث القارئ على تغيير معتقداته بخصوص صفاء النوع الأدبي، وقد توسل في ذلك بخطوات المنهج العلمي حتى تكون نتائج بحثه مطابقة لمقدماته.

I- مسوغات اعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سيرة ذاتية شعرية:

١- تصور أدونيس لمفهوم الكتابة: يرى الباحث أن تصور أدونيس للكتابة يسعف في ردم الهوة بين السيرة الذاتية والشعر، انطلاقا من كون الشاعر يؤسس لحداثة إبداعية تتجاوز التصنيف والتحديد عبر تفجيره لمسألة النوع الأدبي، وانتقاله من إبدال قصيدة النثر إلى إبدال "ملحمية الكتابة" مقتفيا في ذلك أثر بودلير ورامبو ومالارميه، هذا الأخير الذي طرح السؤال نفسه، " وهو يحاول العثور على حل للمشكلة الفنية التي كانت توقفه: كيف يمكن أن ينتج سردا يظل قصيدة ؟ أو كيف يتم توحيد العنصر التتابعي الزمني للسرد، واللازمنية الضرورية للقصيدة؟ (١).

٢- تعريف فابيرو للسيرة الذاتية: يستعين الباحث بهذا التعريف لإثبات صحة اعتبار "مفرد بصيغة الجمع " سيرة ذاتية شعرية، وهو تعريف يسعف في تحقيق زواج كاثوليكي بين السيرة الذاتية والشعر ذلك أن "السيرة الذاتية عمل أدبي، رواية سواء كان قصيدة أم مقالة فلسفية.. إلخ، قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم إحساساته، وسيقرر القارئ بالطبع ما إذا كانت مقصدية المؤلف ضمنية أم لا، وعلى هذا الأساس "تترك السيرة الذاتية مكانا واسعا للاستيهام ومن يكتبها ليس ملزما البتة بأن يكون دقيقا حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو

بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات (٢)، ولا شك أن هذا التعريف الذي أورده فابيرو في المعجم الكوني للأدب يسمح لنا برصد حدود التقاطع بين السيرة الذاتية والشعر، ويسوغ إمكانية اعتبار مفرد بصيغة الجمع سيرة ذاتية شعرية، علماً أن كل قصيدة هي سيرة ذاتية مقنعة يحضر فيها صوت الأنا والحنين والطفولة، فهي لحظة استعادية تتناثر فيها الذكريات والأحلام والاستيهامات، كما يترك هذا التعريف للقارئ حرية تلقي الجنس الأدبي واستكشاف نوايا المؤلف المعلنة أو المضمرة لأن المتلقي "يشترك في لعبة تحيين آليات هذا الجنس من خلال إقناعه بالمطابقة الموجودة بين البطل الورقي والكائن التاريخي الذي يحيل عليه (٣)، فالنوع الأدبي أضحى كيانا تاريخيا متطورا ومنتميا لأفق الكتابة، فهو شبيه بسفينة أركو التاريخية "فهو دائم الحركية والتحول من جراء انفتاحه على الممارسة التجريبية التي تضطلع هي الأخرى بمهمة تطوير الجنس من جهة عناصره الشكلية وأفق انتظاره (٤).

٣- بلوغ سن الرشد وتحقيق الشهرة: من المسوغات التي توسل بها الناقد محمد بونجمة لإثبات فرضيته، ما وصفه بشروط كتابة السيرة الذاتية، وهي شروط تنطبق على أدونيس الإنسان والشاعر، حيث بحث الناقد في حفريات حياته، ومدى غزارة إنتاجه ليستخلص في الأخير أن أدونيس كتب قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سنة ١٩٧٥، أي عندما كان سنه خمسا وأربعين سنة، وهو سن يسمح للشاعر بتأمل حياته وتجاربه واسترجاع طفولته وأحلامه، إضافة إلى أن أدونيس كان قد بلغ وقتذاك من الشهرة الفنية ما يجعله يفكر في كتابة سيرته شعرا، أي تأمل تجربته الشعرية في شموليتها.

٤- مواجهة الزمن وطلب الكونية والبحث عن الوحدة: لقد صنف الباحث هذه العناصر الثلاثة ضمن أهداف السيرة الذاتية، وإذا تأملنا في حياة أدونيس وشعره، سندرك لا محالة أن هذه الأهداف حاضرة بقوة في تفاصيل حياته وثنايا شعره، على اعتبار أن الشاعر ظلت تراوده دائما فكرة الخلود ومقاومة الموت والنسيان، ولعل كتابة السيرة الذاتية شعرا تعني

يستنتج الباحث أن أدونيس يكتب سيرته الذاتية بشكل مختلف، إذ يتجاوز مفهوم الزمن الخطي الى الزمن الشبكي الكثيف

تخليد اللحظات المعيشة وكأنها تولد من جديد، فاستدعاء الطفولة وتمثلها شعريا من خلال لعبة الذاكرة هو بمثابة حنين إلى طفولة مفتقدة أو مشتهاة، لكن لعبة التذكر هاته تضع صدقية الذاكرة موضع تساؤل: "فذاكرة الإنسان متجانسة، مستمرة، إلا أنها في طريقة اشتغالها تلجأ إلى الانتقاء والتجزيء وتخضع للمحفزات لأنها عبارة عن حقل واسع تتعايش داخله وتتساكن أزمنة مختلفة (٥)، الأمر الذي يفرض على المبدع طريقة معينة في التعامل مع المحكيات فتغدو السيرة الذاتية الشعرية أشكالا لغوية، وصورا متخيلة تمتح مرجعيتها من أرشيف الذاكرة، ولكنها في الوقت نفسه تحمل بصمات مبدعها، فمهما حاول المبدع التنكر والتعمية فهو حاضر بشكل من الأشكال من خلال التفاعل والتماهي بين الأنا والنحن، بين الحقيقة والوهم، بين صدق الذاكرة وعمل المخيلة.

وبناء على ذلك، يستنتج الباحث أن أدونيس يكتب سيرته الذاتية بشكل مختلف، إذ يتجاوز مفهوم الزمن الخطي إلى الزمن الشبكي الكثيف " أحب الزمن الشبكي الكثيف الشاقولي الذي تسري فيه توترات كثيرة (٦)، ولعل ما يسوغ كتابة أدونيس لسيرته الذاتية شعرا هو نفوره من الحكي، وتوسله بالشعر كوسيلة تمنح صاحبها إمكانات أرحب وأوسع للتعبير عن ذكرياته وأحلامه، إذ يطمح إلى تخليد سيرته شعرا هاجسه في ذلك طلب الكونية لأن الأنا في الشعر تكون كونية، تقاوم الفناء والموت، وتتعارض مع فكرة الانتماء الجغرافي، فوطن الشاعر هو اللغة، يستظل بظلها، ويعيش في كنفها، ويستلذ بأسرارها وسحر كلماتها محاولا البحث عن وحدة مأمولة من خلال التعدد والاختلاف وعبر المراهنة على كتابة سيرته الذاتية شعرا لأنه ينشد البحث" عما يوحده ويمنحه فردانيته بوصفها صورة مصغرة للجنس البشري ككل، والسيرة الذاتية بهذا المعنى بحث فيما يوحد الذات الفردية ويمنحها حضورا قويا في العالم (٧)، وقد تأثر أدونيس في ذلك بالتراث الألماني (غوته- نيتشه) من خلال نقده لمفهوم الأمة والجماعة وتأكيده على حضور الإنسان كمواطن في هذا العالم. من هنا تعني الوحدة عند أدونيس فردانية ناتجة عن تصور حداثي للإنسان، يصبح بموجبه سيد نفسه، ومسؤولا عن مصيره، ولا علاقة لها بالخلفية الدينية الصوفية، ومن ثم ينبهنا الباحث إلى عدم التسرع في إسقاط أحكام جاهزة اعتبرت قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" استيحاء للعرفان الصوفي أسلوبا وموقفا، مع العلم أن دلالة العنوان "مفرد بصيغة الجمع" هي أول مؤشر يدعونا إلى التعامل مع القصيدة بوصفها سيرة ذاتية شعرية.

II- *ملامح السيرة الذاتية الشعرية في "مفرد بصيغة الجمع".*

ينطلق الباحث لإبراز هذه الملامح من مجموعة من المراجع الواقعية المرتبطة بحياة أدونيس الشخصية ومدى حضورها في القصيدة، وهي عبارة عن وحدات انطلاق يعرفها فليب لوجون "بأنها مكونات شعرية وسردية هي بمثابة ذخيرة تُستدعى لإنتاج نص شعري ما(٨).

ويمكن تصنيف وحدات الانطلاق في القصيدة إلى وحدات مرتبطة بالولادة الطبيعية والمجازية والمنفى الاختياري ووحدات مرتبطة بالحديث عن ذكريات الطفولة.

١- *وحدات مرتبطة بالولادة:*

الولادة الطبيعية: أضحى موضوع الولادة لازمة مركزية في القصيدة، إذ يتكرر في أجزائها الأربعة (تكوين- تاريخ- جسد- سيمياء)

أخرج إلى الفضاء أيها الطفل

خرج علي (٩)

والطفل المقصود هنا هو أدونيس الذي ولد في ليلة شتائية عاصفة من ليالي يناير سنة ١٩٣٠، يقول أدونيس:

١٩٣٠، الشمس قدم طفل (١٠)

كما يشير أدونيس إلى مكان ولادته "قرية قصابين" بوصفها مصدراً آخر للإلهام والخلق الشعري:

وأنت (أقصد وقتي الأول) بنفسج

تتدرج بين زرقة الموت وزرقة قصابين (١١)

الولادة الشعرية: تتمظهر هذه الولادة من خلال حدثين هامين: انتقال الشاعر من سوريا إلى لبنان والاعتراف به كشاعر متميز بعد اللقاء بيوسف الخال وتأسيس مجلة شعر سنة ١٩٥٧، وعن سر هذا التحول الإيجابي يقول أدونيس: " في بيروت أصبحت أفكاري واضحة أكثر، وهناك بدأت في الإبانة عن تصوراتي الشعرية (١٢).

الولادة الثالثة أو المنفى الاختياري: وقد تحققت هذه الولادة في باريس، حيث يستحضر أدونيس ذكرياته فيها إذ يصف الحالة الجوية ونوع اللباس الذي كان يرتديه، يقول:

سرت والمطر رذاذ بيني وبينه وميض يشبه الصوت

كنت ألبس الأسود

كانت السماء تلبس الرماد

باريس، برج إيفل- كنيسة السان-جرمان سرنا

باريس وأنا

كما تسير الغيوم في السماء (١٣)

ويبدو أن الشاعر باستلهامه (باريس) وشوارعها ومقاهيها يقتفي أثر شعراء كبار امثال بودلير ورامبو وغيرهما محققا ما أسمته سوزان برنار " أسطورة باريس" ومدى حضورها في قصيدة النثر، وهكذا تشكل هذه الولادات الثلاث مادة خصبة لبناء وتشكيل قصيدة "مفرد بصيغة الجمع"، والتأريخ شعرا للحظات معيشة لا زالت تحتفظ بها الذاكرة، ويلخص أدونيس هذه الولادات الثلاث في قوله " أشعر أن لي ثلاث ولادات، الولادة الأولى التي لم يكن لي خيار فيها، وهي الولادة الطبيعية في قصابين في سورية، الولادة الثانية وهي الولادة الشعرية في لبنان، والولادة الثالثة في المنفى الاختياري، أنا لا أدعي أنني منفي، وإنما نفيت نفسي اختيارا، وهذا المنفى تمثل في المقام الأول في باريس (١٤).

انتقى الناقد بونجمة بذكاء بعض المقاطع الشعرية التي تؤرخ للحظات مؤثرة في طفولة أدونيس

٢- *وحدات مرتبطة بذكريات الطفولة:*

انتقى الناقد محمد بونجمة بذكاء بعض المقاطع الشعرية التي تؤرخ للحظات مؤثرة في طفولة أدونيس مما يرجح إمكان اعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سيرة ذاتية، ومن تم تظل ذكريات الطفولة محفوظة ومخلدة شعريا حيث يستدعي أدونيس قرية "قصابين" ويعود إليها في أحلام يقظته وهذا ما يسميه غاستون باشلار: "التمركز المكاني البسيط لذكرياتنا (١٥)، كما يستدعي أدونيس صورة الطفل الفلاح الصغير الذي يجمع شتلات التبغ.

أعط للأرض أن ترقد في راحتيك وأيقظ قصابين

ينهض منها ضوء يوقظ قدميه ويداعب جبينه الذي سماه عليا

أنهض

أتسرول شتلات التبغ أرسم قمري على أوراقها (١٦)

وهكذا تحولت الذكرى إلى رؤية شعرية لازمت خيال أدونيس ووسمت شعره بوسم خاص يستمد منها الدعم والقدرة على الخلق والابتكار، فذكريات الطفولة هي استعارات ملحة يستدعيها الشاعر بحنين وعمق وتخيل، وهي محفوظة في الذاكرة، يتم نقلها من مخزون اللاشعور إلى ساحة الشعور، وتتمظهر في أحلام اليقظة وأشكال التعبير الفني وأخطاء التعبير، لكن "المخزون الفعلي للحقيقة الذاتية يبقى متواريا في اللاشعور (١٧).

إن استدعاء الطفولة هو احتماء من قسوة الزمن القاسي، وبحث عن ملاذ جديد لامتلاك القدرة على الاستمرار في الكتابة وتحمل أعباء الحياة وتحقيق الخلود الفني، فتغدو السيرة الذاتية الشعرية تعويضا عن طفولة لم يعشها أدونيس بالشكل الذي كان متوقعا أن تعاش ولهذا السبب يرى فرويد: "أن كل بديل مقدم من طرف الكاتب لتصحيح وقائع حياته هو استجابة لإرضاء غرائزه ورغباته المكبوتة وإشباعها لا غير (١٨).

كما أن أدونيس يخضع ذاكرته للانتقاء، إذ يتعذر عليه استرجاع كل التفاصيل، فينسى أحداثا ويقصي أخرى، ولا يتذكر إلا الأحداث ذات الشحنات الانفعالية والنفسية كحادث العشق الأول، وحادث الغرق الذي كاد يودي بحياته، أما حادث موت الأب حرقا فلا يرغب أدونيس في تذكره، إذ يكتفي بالإشارة إلى سنة الوفاة ١٩٥١، يقول:

...بردى ١٩٥١، يسبقه التعب إلى المقهى (١٩)

وفي مقابل ذلك، يتذكر أدونيس حدثا سعيداً غير مجرى حياته ويتمثل في لقائه بالرئيس السوري شكري القوتلي حيث ألقى أمامه قصيدة " التحدي" التي كانت سببا في إكمال دراسته والتحاقه بمدرسة اللاييك في طرطوس حيث واصل دراسته على حساب رئاسة الجمهورية وهكذا أنقذ الشعر أدونيس من مصير مجهول، وعن هذه الذكرى الأثيرة إلى نفسه يقول:

ضعوا خشبة

ليتقدم ذلك الواقف

جلست أنظر

قمت، مشيت حافيا تحت مطر يضحك

والهواء قصبة تبكي

سميت الفضاء قدما واتجهت نحو الطريق.

متى يبلغ العتبة، سمعت الريح تسأل الريح

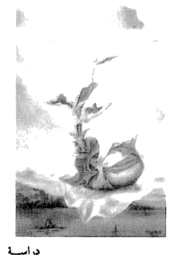
متى توضع الخشبة (٢٠)

ولعل هذا الشعور السعيد "هو ما يحاول الشاعر تخليده واستعادته باستمرار عبر بوابة "سرد الحلم" الذي يتميز بالضبط باستحالة الوصول إلى خاتمة... فالحلم ينحو إلى أن يصبح أبديا، لم يعد ممكنا إنهاؤه إلا بالاستيقاظ (٢١).

ويمكن القول -كما ذهب إلى ذلك الباحث محمد بونجمة- إن أدونيس يراهن على دور الذاكرة والكتابة في تحوير الواقع وصياغته شعريا عبر طرح أسئلة مغايرة تعيد النظر في العلاقة بالماضي والإنسان والذات والمحيط والتاريخ والمجتمع، لذلك فالطفل الذي يتحدث عنه أدونيس هو الطفل المتخيل لا الطفل الذي كان بالفعل، فهو يكتب طفولته من خلال حاضره ونضجه الفكري والإبداعي، فينفض الغبار عن طفولة مستعادة لعله يمسك ببعض أسرارها ولحظاتها المنفلتة مستعينا باللغة الشعرية وما تمنحه من آفاق تخيلية رحبة لأن "كاتب السيرة حسب لاكان لا يحقق وجوده إلا بواسطة اللغة لأنه يتجاوز الرموز إلى خلق أنماط خيالية انطلاقا من شبكة الرموز ذاتها، تلك التي تستقر في لاشعوره (٢٢)، ومن ثم فإن مهمة الناقد ليست هي البحث في التطابق بين الإبداع وصاحبه، وإنما في البحث عن مدى الانسجام والتناغم الداخلي في العمل الأدبي، ثم قياس درجتي الإقناع والتأثير اللذين يمارسها على المتلقي الذي سيصبح شريكا للمؤلف في تحديد الهوية الأجناسية للعمل الأدبي عبر ملء الفراغات والبياضات التي تترك للقارئ هامشا للمناورة التأويلية، وتجعل النصوص قابلة للتقبل والانفتاح على أكثر من نوع أدبي.

إن قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" تشي بالتداخل بين السير ذاتي والشعري "وتبرز ألاعيب الكتابة في تمويه الواقع وتزييف حقائقه من خلال التشخيص المغاير لعناصر الكون، والتعبير كما تستضمره

أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية



دراسة

منشورات دار ما بعد الحداثة

الذات من أحلام أو تطلعات محبطة وحقائق ملتبسة وغامضة (٢٣) مما يحدث تقاطعا بين التخييل واللاتخييل، بين الحقيقة والوهم، بين الصدق والكذب، بين الزمن الخطي والزمن الكثيف أو المتراكب، وفي هذا الصدد " كان غوته محقا -كما قال موروا- حين سمى سيرته " الشعر والحقيقة"، إشارة منه إلى أن حياة كل فرد إنما هي مزيج من الحقيقة والخيال (٢٤).

ويبدو أن هذه المراجع الواقعية هي بمثابة قرائن وحجج دامغة تؤكد للشاك

تشي قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» بالتداخل بين السير ذاتي والشعري، وتبرز ألاعيب الكتابة في تمويه الواقع وتزييف حقائقه

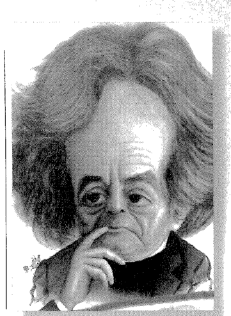
أو المتردد فرضية اعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سيرة ذاتية صاغها أدونيس شعريا بعد بلوغه سن النضج، وتحقيقه للشهرة سعيا وراء مطلب الكونية.

وفي موضع آخر من الكتاب، يعرج بنا الناقد محمد بونجمة إلى مسألة التناص بين قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" ومؤلف "الكتاب: أمس، المكان، الآن" الذي صدر سنة ١٩٩٨، حيث اعتبر أدونيس هذا الكتاب تنقيحا وتصويبا وتتمة لقصيدة "مفرد بصيغة الجمع"، التي ظلت غير مكتملة، مما حدا به إلى كتابة المؤلف النهائي، مقتفيا في ذلك أثر مالارميه، لكن الناقد طرح تساؤلا مشروعا: هل كتب أدونيس فعلا مؤلفه النهائي؟ أم أن هذه الفكرة تبقى ضربا من المستحيل؟ وانتهى في الأخير إلى أن أدونيس ظل مهووسا بهاجس التجديد والتجريب والخوف من أن يكرر نفسه شعريا أو يباغته الموت قبل تحقيق حلمه.

ولم يفت الباحث التذكير في آخر الكتاب بمسألة اعتبرها وثيقة الصلة بقصيدة "مفرد بصيغة الجمع" موضوع الدراسة وهي قضية الانتحال التي أشار إليها كاظم جهاد في كتابه "أدونيس منتحلا"، لذلك انبرى الباحث لإثبات زيف هذا الادعاء من خلال استدلاله بمقاطع شعرية من القصيدة تثبت شعرية التناص وبطلان الانتحال لأن أدونيس -كما أكد ذلك الباحث- يستعمل قانون مستويات اللون، فضلا عن طبيعة النصوص التراثية ذاتها والتي تخضع لمواصفات الكتابة القديمة وتحبل بحقائق تاريخية واجتماعية وسياسية يسهل على القارئ النبيه إدراكها واكتشافها.

وفي الأخير، نؤكد على سلامة الطرح النقدي الذي يدافع عنه الباحث محمد بونجمة ليخلص في النهاية إلى تأكيد فرضية اعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سيرة ذاتية دون الوقوع في شرك الأحكام الجاهزة والأفكار المسبقة التي تنأى بصاحبها عن الموضوعية.

وإذا كان فيلب لوجون قد أعاد النظر في مفهوم السيرة الذاتية في كتابه



"أنا أيضا"/"Moi Aussi" فإن الناقد محمد بونجمة من خلال قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس قد حاول التنظير لشعرية جديدة لمفهوم السيرة الذاتية الشعرية تتمظهر عناصرها في التخييل والاسترجاع والحلم والاستيهام، مضيفا بذلك لبنة أخرى إلى سجل الأنواع الأدبية ومعبدا الطريق أمام النقاد للبحث في شعريات سير أخرى (ذهنية- جيلية- غيرية- جسدية...) كما أن الفعالية النقدية التي تميز هذا الإصدار تنتصب دليلا شاهدا على مواكبة النقد الأدبي المغربي لسيرورة التطور الذي لحق نظرية الأنواع الأدبية من خلال وضع مبدأ صفاء النوع الأدبي موضع تساؤل "ذلك أن النص لا يستحيل أثرا خالدا في مملكة الأدب إلا حينما يحمل إضافة جديدة على مستوى البناء النظري وخلخلة جمالية لطرائق القراءة وسنن التلقي السائدة (٢٥). ولعل هذه المواصفات تنطبق على قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" التي ألغى من خلالها أدونيس الحدود المتوهمة بين السيرة الذاتية والشعر، فدعا القارئ من جديد إلى الاشتراك في لعبة تحديد وتفكيك آليات الجنس الأدبي واستجلاء شعريته.

---

* ناقد من المغرب

المصادر

** محمد بونجمة "أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية" ، منشورات دار ما بعد الحداثة، ط ١، ٢٠٠٤.

١- سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن" ، ترجمة راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعة سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ج ١، ص ٣٨٩.

٢- فليب لوجون، "السيرة الذاتية" (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة عمر علي، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص ١٠-١١.

٣- Philippe Lejeune", «Le pacte autobiographique», collection poétique, éd Seuil, Paris, p 44.

٤- Philippe le jeune, «le pacte autobiographie», p 7.

٥- محمد برادة، "فضاءات روائية" ، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، الرباط، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٦٦.

٦- صقر أبو فخر، "حوار مع أدونيس" ، الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٠٧.

٧- محمد بونجمة، مرجع سابق، ص ٢٩.

٨- «le pacte autobiographie», p 249.

٩- أدونيس: "مفرد بصيغة الجمع" الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ١٩٨٥، المجلد الثاني، ص ٤٩٧.

١٠- أدونيس: "مفرد بصيغة الجمع" ، ص ٦٦٢.

١١- أدونيس، نفسه، ص٥١٢.

١٢- André walter, entretien avec Adunis", Ed Gallimard, 1991, p 171.

١٣- أدونيس: "مفرد بصيغة الجمع" ، ص ٧٠٠.

١٤- صقر أبو فخر، "حوار مع أدونيس" مرجع سابق، ص ٨٦.

١٥- غاستون باشلار، "جمالية المكان" ، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٣٩.

١٦- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع، ص ٥١٣.

١٧- حميد لحميداني، "في التنظير والممارسة" ، دراسات في الرواية المغربية، منشورات عيون، ط١، ١٩٨٦، ص ٦٠.

١٨- حميد لحميداني، نفسه، ص ٦٢.

١٩- أدونيس: "مفرد بصيغة الجمع" ، ص ٥٣٥.

٢٠- أدونيس، نفسه، ص ٦٩٧.

٢١- سوزان برنار، مرجع سابق، ص ٥٤٤.

٢٢- حميد لحميداني، مرجع سابق، ص ٦٤.

٢٣- محمد الداهي، "شعرية التشخيص في المشروع السير ذاتي لمحمد شكري" ، ملحق فكر وإبداع، جريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد ٧٩٢٢، ٢٩/٠٤/٢٠٠٥.

٢٤- إحسان عباس، في السيرة، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٨١، ص١١٤.

٢٥- هشام العلوي، "السيرة الذاتية بالمغرب" ، ثلاث زوايا للنظر في تجربتها، مجلة "فكر ونقد" ، السنة السادسة، عدد ٥٣، نونبر ٢٠٠٣، ص ٥٢.

مفلح العدوان *

"نهارات شائكة".. تساؤلات قلقة!!

"أنهم يحبون الحياة"..
هذه آخر كلمات الرسالة التي انتهت بها رواية "نهارات شائكة" للزميل الكاتب "ابراهيم العقرباوي"، ولكن هذه النهاية المتفائلة في الصفحات الأخيرة لا تضع قارئ الرواية، على عتبة السكينة، والهدوء، بعد ٢٨٥ صفحة من القلق، والمصائر المتشظية، والموزعة على شخصيات منسوخة عنا بإحدى تجليات الواقع، وهذا مرده إلى أن ظروفهم قريبة ومتشابكة مع تفاصيلنا اليومية، كما أن الفترة الزمنية التي يكتب عنها العقرباوي، كنا قد عايشناها، ولسعتنا جمارها، أواخر الثمانينيات وطيلة عقد التسعينيات، حتى لحظة نقش الكلمات على الورق بين عامي "٢٠٠١-٢٠٠٢م"، حيث كانت تلك السنوات تحمل في طيات أحداثها بؤر تحول وتفاصيل انكسار على مستوى الأمة.

"بيتي كهف..أزحف في ظلال الظلام، وأسبح في أنهار الغبار. الستائر مسدلة ومجللة بالغبار. المرايا مهشمة. الجدران قاتمة، وفي أذني خشخشة السر، وعلى أهدابي البيضاء حكايات معلقة لا تحكي ولا تُحكى. وجهي مائدة الدهر، وجذعي شجرة يبوس. وكم لبثت هنا لا يشعر بي جار ملاصق ولا عابر ولا يقظان.."..
هذا التوصيف في نهاية الرواية على لسان بطلها، يشي بحجم النهارات الشائكة، عبر شخصيات متعددة، تحاول اختصار تلك التناقضات والانكسارات التي أورثتنا إياها الحروب حينا، والمؤامرات الدولية أحيانا أخرى، ومراهقة الأحزاب تارة ثالثة..
بين كل تلك التناقضات يعيش بطل الرواية، وتعيش الشخصيات التي كانت مصائرها مختلفة، حيث دخل بعضهم المصحة النفسية، وسافر آخرون إلى غير مكان في العالم، بينما مارست شخصيات ثالثة فعل الخيانة والتخلي عن كل مبدأ وذاكرة..
لكن في عجالة الكتابة، هذه، لا يمكن التفصيل أكثر عن هذا العمل الذي يعبر عن جيل من الكتاب، ومن الشباب، لأنه لا بد من الإستفاضة في دراسته بتأن من خلال الموضوعات التي يكتبها، ولعلها تكون، تلك القراءة المأمولة من قبل النقاد، قراءة لموجة من الكتاب، في منطقة وجدوا فيها حيث انهيار أحزاب، وتغير أفكار، وتصارع الموازين، واجتياح العولمة لكل مثاليات سنوات ماضية.

أسئلة كثيرة تراودني وأنا أقرأ رواية إبراهيم العقرباوي، زميلي في القصة القصيرة الذي أغوته الرواية، مثلنا جميعا، فانزاح لكتابة بوحه هذا، ولقد سحبني بذكاء إلى أجوائه، فأشعرني بالصورة المكتوبة، حدّ أن صدمني الحال، والتشظي الذي انعكس بجرأة من خلال أبطاله، وربما يكون في هذا المقال من الصعوبة بمكان تتبع مسار كل شخصية من شخصيات الرواية، لكن من الممكن الإشارة إلى حالة السوداوية التي تتلبس هؤلاء الشخوص، فهي في معظمها تعبر عن شخصية منهكة، يائسة، ومشظاة، ولعل روح عبد الرحمن منيف ومؤنس الرزاز حاضرة بينها، وتنسلّ بذكاء من الروائي لتعبر عن حالة القلق، وعدم الرضا: "قال الراوي مؤنس الرزاز قبل عشرين عاما أننا أحياء في البحر الميت، وأنا العبد الفقير أقول الآن بأننا ما عدنا أحياء..".

إن إبراهيم العقرباوي بعمله هذا يقدم رواية تحمل تساؤلات جيل كامل، وهو في ذات الوقت يعتني باللغة، وبالفكرة، لكن أولويته في هذه الرواية هي إظهار شخوصه بكامل تناقضاتهم، وقد كان موفقا في هذا!!

---

* كاتب أردني
mefleh__aladwan@yahoo. com

الحدث الأسطوري في روايات نجيب محفوظ

د. سناء كامل شعلان *

يضطلع الحدث الأسطوري بوظيفة التأصيل، وربط الحدث المتكرّر بالحدث الأوّل الذي يرتبط بالبدايات، وهو غالباً ما يكون حادثاً يرتبط بالآلهة وبأفعالها، وببدايات التكوين، وبصراعات المخلوقات، فضلاً عن أنّ الحدث الأسطوري يُعدّ الفعل التكراري لحادثة أولى، حفظتها الأسطورة، وخلّدتها، ومسحتها بمسحة التقديس. وقد توافر نجيب محفوظ على أحداث أسطورية كثيرة، استفاد منها في بنائه الروائي، واستلهم بعضاً منها في تشكيل معمار أحداثها، كما انطلق منها في بناء أحداثه الأسطورية الخاصة المتعلّقة بعوالم روايته، والمنبثقة من تجاربها الخاصة، وبذلك خلق أحداثاً أسطورية موازية أو مشابهة لتلك الأحداث الأسطورية المشهورة. ومن تلك الأحداث الأسطورية التي استدعاه في رواياته:



الصراع مع الآلهة

التاريخ الميثيولوجي لا يحدّثنا عن علاقات سلام واستقرار دائم بين الآلهة، بل نجد كثيراً من صور الصراع بين الآلهة، وبين الآلهة وأنصاف الآلهة في كثير من الأساطير، فإله الظلمة عند اليونان قد خلع أباه عن الحكم، وحكم بدلاً عنه()والإلهان (أورانس) و(جيا) اليونانيان طردا الإلهين (ايثر) و(هيرميدا)، واستوليا على عرشهما()، وكذلك (كرونوس) نحّى والده (أورانس) عن رئاسة الآلهة، وسار ابنه (زيوس) على هديه، إذ سرعان ما عزل والده، وأخذ مكانه إلى الأبد(). و(بروميثيوس) تحدّى (زيوس) كبير آلهة الإغريق، وسرق النار من السماء، وأهداها للبشر، ونال عقاباً مهولاً على ذلك، إذ سلّط (زيوس) عليه نسراً ينهش كبده الذي كلما فني تجدّد بعد أن ربطه في أعلى قمة جبل في القوقاز().

كذلك قتل الإله (ست) أخاه (أوزيريس) حسداً وظلماً، وقطّع جسده، ونثرها في أقاليم مصر(٥)، ثم جاء الإله (حورس) ابن الإله (أوزيريس)، وخاض صراعاً عظيماً مع عمّه، فقد (حورس) فيه إحدى عينيه، بينما فقد ست خصيته، ولم تهدأ الحرب إلاّ بتدخّل (تحوت)(٦)، كذلك اعتاد الثعبان (أبو فيس) أن يهدّد كلّ صباح ومساء إله الشمس، وهو ممثل لقوى الشّر والظلام، وبذلك تساوى (أبو فيس) بالإله ست عدو الآلهة عندما كان يخوض معركة دامية مع إله الشمس، فيُهزم، وتصطبغ السماء باللون الأحمر، وهو لون دم (أبو فيس) المهزوم(٧).

وهذه الصراعات الدامية بين الآلهة تُلقي بظلالها على أحداث رواية (كفاح

طيبة)، لا سيما في الصراع بين الهكسوس ممثلاً (بأبو فيس)، والمصريين، أهل طيبة ممثلاً بالفرعون (سيكننرع) ثم (كاموس) وأخيراً (أحمس). ولعلّ إطلاق اسم (أبو فيس) على ملك الهكسوس يسوقنا سريعاً إلى افتراض مؤداه أنّ صراع طيبة يكاد يكون صراع آلهة مع نزير الفروق. (فأبو فيس) هو الثعبان الشرير الذي يمثّل الظلام، ويحاول أن يمنع مسيرة إله الشمس (رع)(٨)، ولكنّه يُهزم في كلّ مرّة بعد حرب طاحنة، ويملأ دمه الأفق، وذلك بعد أن يحاربه (رع) من قاربه المقدّس، ويضربه بحربته النحاسية، لكن سرعان ما ينتصر (أبو فيس) مع الغروب على (رع)، ويقتله، ويرسله إلى مملكة الظلام، وذلك عبر قارب تقوده ربّات الظلام الاثنتا عشرة في طريق لا يعرفه سواهن، حتى أنّ (رع) نفسه يجهله، وفي آخر الرحلة الحزينة مع الإله المقتول (رع)، تُهب له الحياة من جديد، ويستبدل قاربه بآخر جديد، وتُفتح أبواب السماء، ويطلع النهار، ويخرج قارب (رع)، ويفلح (رع) هذه المرة بقتل (أبو فيس)، لتبدأ الدورة من جديد، فصراع (أبو فيس) و(رع) هو صراع أبدي دائري يمثّل دورة الحياة(٩).

تحدثنا الأساطير والخرافات والحكايا الشعبية عن دخول الإنسان في صراع مع كثير من الكائنات الأسطورية والمخلوقات الخرافية

ومن السهل أن يتلمّس المرء ومضات هذه الأسطورة في كفاح طيبة، (فأبو فيس) الهكسوسي الظالم قتل الفرعون الطيب المحبّ لشعبه (سيكننرع) ثم قتل ابنه (كاموس)، وقطّع جسدهما، ثم هربت أسرتهما عبر النهر الحزين في قارب إلى المجهول، الذي لم تكن الأسرة ذاتها شأن إله الشمس (رع) تعرف الطريق إليه. وفي ذلك المجهول البعيد لبث الفرعون (أحمس) الذي هو امتداد للفرعونين (سيكننرع) و(كاموس) مع أهله فترة من الزمن، ثم عاد إلى وطنه بمعونة المخلصين له عبر البحر في سفينة، تماماً كما عاد (رع) بمساعدة ربّات الظلام إلى السماء في سفينته. وفي طيبة استطاع (أحمس) أن يحاصر جيش (أبو فيس)، وأن يهزمه في حرب بحرية، تماماً كما استطاع (رع) أن يهزم (أبو فيس) وهو يركب سفينته. وفي النهاية انتصر (رع)، ودُحر (أبو فيس)، وعمّ نور الصباح الدنيا، وإن كان (أبو فيس) سيعود من جديد، ليبدأ صراع آخر، تكتمل فيه دورة الحياة التي دأبها الحراك، ولا تعرف سكوناً أو خمولاً. تماماً مثلما استطاع (أحمس) أن يهزم (أبو فيس)، ويطرده من بلده، ولكن إلى حين، إذ شهدت مصر بعد ذلك مستعمرين كُثر، جاءوا طامعين حاقدين مثل (أبو فيس)، وكان لزاماً على الشعب المصري أن يتصدّى لهم، وأن يهزمهم؛ لأنّ دورة الحياة لا تعترف بالضعفاء المهزومين، بل تتطلّب الأقوياء المدافعين عن وطنهم. وبذلك تكون أسطورة صراع الآلهة المُسقطة على صراع طيبة مع أعدائها الهكسوس لتحقيق الحرية، هي أسطورة ترسّخ قيم التنوير، وتعطي مثالاً مشرقاً على الحرية، وتدعو بتمتمات سحرية، وتجارب معاشة إلى التمرّد والتكاتف وطرد العدو من الوطن المغتصب.



الصراع مع الكائنات الأسطوريّة

تحدّثنا الأساطير والخرافات والحكايا الشعبية عن دخول الإنسان في صراع مع كثير من الكائنات الأسطوريّة والمخلوقات الخرافية، وهو صراع يعكس من جهة قسوة الصراع وعدم تكافئه، ومن جهة ثانية يكرّس بطولة شخصيات الأساطير، إذ على الرغم من قوة الكائن الأسطوري، الذي غالباً ما يكون شريراً لا يعرف رحمة، ويكاد الانتصار عليه يكون مستحيلاً بسبب الطاقات الخارقة، التي يملكها، إلاّ أنّنا نجد البطل في الغالب على الرغم من تلك الأحوال ينتصر على ذلك الكائن، بل وأحياناً يكرّس ذلك الكائن لخدمته ومساعدته، فالكائن الخرافي الشبيه بالتنين في رواية (ليالي ألف ليلة) يرسله الله لينقذ عابداً مؤمناً، وقع في حفرة، لم يستطع أن يخرج منها، وكاد يهلك فيها، بعد أن رفض أن يصرخ طالباً المساعدة من السابلة؛ إذ "إنّه ليس من الصالح أن أطلب المساعدة إلاّ من الله تعالى"(١٠). لذلك فقد مَنّ الله عليه بالعون، وأرسل له وحشاً على شكل تنين في جوف الليل، ومدّ له ذيله، فعلم العابد أنّ الله أرسله لينقذه، فتمسّك بالذيل، وخرج من الحفرة، ونجا.

كذلك نجد (السندباد) في (ليالي ألف

ليلة) يستطيع أن ينتصر على طائر الرّخ الأسطوري، ويستغله لمصلحته، وينتقل به من مكان إلى آخر، بل ويصبب الثراء به: إذا ينقله الرّخ إلى جبل كلّه قطع من الماس، فيجمع (السندباد) منها ما استطاع، ويصبح ثرياً، ويكون بذلك "أوّل إنسان يسخّره لأغراضه"(١١). وذلك لأنّ (السندباد) بعد أن وجد نفسه منعزلاً في إحدى الجزر، التي غادرها أصدقاؤه في أوّل سفينة عابرة، ألفى نفسه ينام بالقرب من بيضة عملاقة هي بيضة طائر الرّخ، الذي سرعان ما هبط بالقرب من بيضته، فتسلّل (سندباد)، وربط نفسه في طرف ساقه الشبيهة بالصاري، وحلّق معه في السماء، حتى هبطا على قمة أحد الجبال.

ولكن السلطان (شهريار) الذي يجد نفسه في الليالي في مواجهة مع مارد جبّار بعد أن فتح الباب المحرّم فتحه في العالم الأسطوري، الذي دخل إليه من صخرة في الخلاء، يدرك أنّ لا قبل له بمقارعة المارد، إذ إنّه لا يتحلّى بأيّ قويّ خارقة، فما يكون منه إلاّ أن يصرخ قائلاً: "دعني بريك!"(١٢) فيستجيب المارد له، ويتركه وشأنه.

أمّا الصراع مع العفاريت في رواية (ليالي ألف ليلة) فهو صراع غير متكافىء، إذ يجمع عفريتاً عتيّاً، وفي الغالب قويّاً، مع إنسان ضعيف لا يملك أيّ قوّة، لذلك ينصاع، ويستسلم للمارد، وينفّذ أوامره كارهاً؛ لأنّه لا قبَل له بمصارعة عفريت خارق القوة، ولو كلّفه ذلك عمره. (فصنعان الجمالي) يقع في صراع مع العفريت (قمقام)، الذي ادّعى أنّ (صنعان) قد داس رأسه، وهو يمدّ ذراعه ليلتمس موقع الشمعدان في غرفة نومه، ويهدّد بالانتقام ممن داس رأسه، فيطلب (صنعان) الرحمة من العفريت، فيرفض العفريت ذلك، ولكنّه يستدرك قائلاً: "لا رحمة بلا ثمن، ولا عفو بلا ثمن"(١٣). فيبدي (صنعان) استعداده للحصول على العفو مقابل أيّ فعل، ولكنّه يصدم بالمقابل الغريب، فالمارد يطلب منه أن يقتل حاكم الحي (علي السلولي)، معلّلاً ذلك بالقول: "استأنسني بسحر أسود، وهو يستعين بي في قضاء مآرب لا يرضى عنها ضميري"(١٤). فيحاول (صنعان) أن يستعفي المارد من هذه المهمة الشاقة، لكنّ المارد يصمم على تنفيذ طلبه، واعداً (صنعان) بالعون عند الحاجة "إنّها أمانة عامة لا يجوز أن يتبرّأ منها إنسان أمين، ولكنّها منوطة أوّلاً بأمثالك ممن لا يخلون من نوايا طيّبة"(١٥) فيستجيب (صنعان) مكرهاً للمارد، فيستلّ خنجره، ويغمده في قلب (علي السلولي) في أوّل لقاء بينهما، ولكن المارد (قمقام) يتخلّى عن مساعدته، ويقول له "فاعل الخير لا تكربه العواقب"(١٦)، ويجد (صنعان) نفسه أمام نطع السيّاف، الذي يطير رأسه بضربة من سيفه.

ولكن الصراع مع العفاريت يستمر على الرغم من هزيمة (صنعان) أمام العفريت (قمقام)، ودفعه حياته ثمناً لذلك، وتبدأ حلقة جديدة من الصراع مع العفاريت في الليالي. ويربط الناس ظهور العفاريت بعدم وجود العدل، إذ تتدخّل العفاريت، لكي تُجبر الناس على الثورة، وقتل رموز الاستبداد، وإجبار السلطة على تغيير سياستها، وانتهاج العدل والمساواة نبراساً "على الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا"(١٧). (فجمصة البلطي) كبير الشرطة يصطاد قمقماً، وعندما يفتحه يجد نفسه أمام عفريت غاضب، اسمه (سنجام)، يريد أن ينتقم بعد أن ملأه السجن بالحنق والرغبة في الانتقام.(١٨) ولكننا نجده يضرب صفحاً عن الانتقام من جمصة، الذي ذكّره بأنّه كان الوسيلة إلى خلاصه(١٩). ولكن الصراع مع العفريت يبدأ منذ أوّل يوم، إذ يشرع العفريت يثير شغباً وفساداً في الحي، وتتعاقب حوادث قطع الطريق "داخل سور الحي وخارجه كثرة مزعجة، فنهبت أموال وسلع، وأعتدي على رجال"(٢٠). ويفشل (جمصة) في العثور على الفاعل، على الرغم من أنّه "نشر الدوريات نهاراً وليلاً، وتفقّد الأماكن المشبوهة بنفسه"(٢١)، فيهدّده حاكم الحي(خليل الهمذاني) بالعزل إن لم ينجح في القبض على الجناة، ولكنّه كان يعلم أنّ لا سبيل إلى ذلك، إذ كان العفريت هو الجاني العابث.

يستمر الصراع مع العفاريت على الرغم من هزيمة (صنعان) أمام العفريت (قمقام) ودفعه حياته ثمناً لذلك

ودخل (جمصة) في صراع نفسي كان العفريت سبباً فيه، فقد جعله يدرك أنّه ليس أكثر من أداة بطش ظالمة في يد اللصوص الحقيقيين، فهو "لص قاتل حامي المجرمين ومعذّب الشرفاء، نسي الله حتى ذكّره به عفريت من الجنّ"(٢٢)، فيقرّر لساعته أن يبطش لأوّل مرة في حياته باللص الحقيقي، فيضرب بالسيف عنق الحاكم في أوّل لقاء لهما معلّلاً ذلك بتحقيق "إرادة الله العادلة"(٢٣)، ولكنّه يواجه الحكم عليه بالإعدام، الذي يُنفّذ سريعاً، ولكنّ المارد (سنجام) يقلب الصراع لمصلحة (جمصة)، ويقرّر أن يساعده، وكأنّه استطاع أن يحرّره من قيوده، ويجعل منه ثائراً على السلطة الظالمة، وبذلك استحقّ الحياة وَفْق وجهة نظره، على خلاف (صنعان الجمالي)، الذي لم يجاوز أن يكون قاتلاً مرتزقاً، ولم يؤمن بقضيته، لذا فقد دفع حياته ثمناً لهبوط همّته، وخمول فكرته. فحوّل (سنجام) (جمصة) إلى رجل آخر، في حين قتل السّياف صورة من جمصة من صنع يديه(٢٤)، عندها مضى (جمصة) يتعبّد لله، ويحقّق العدل بطريقته، إذ اغتال الكثير من رموز التسلّط والقهر في الليالي، أمثال (بطيشة مرجان) كاتم السر، و(إبراهيم العطّار)، و(كرم الأصيل) و(عدنان شومه).

وعندما أُفتضح أمره في نهاية المطاف، لم يعدم العون من قوة خارقة أخرى، إذ وجد ساكناً من سكان الماء اسمه (عبد الله البحري)، يطلب منه أن يتجرّد من ثيابه، وأن ينزل إلى الماء، ففعل (جمصة) ذلك، فأُبدل من جديد بسحنة جديدة، لا هي وجه (جمصة البلطي)، ولا وجه عبد

الله "وجه قمحي صافي البشرة، ولحية مسترسلة سوداء، وشعر غزير ينسدل حتى المنكبين، ونظرة عينين تومض بلغة النجوم"(٢٥).

وانطلق من جديد في رحلة جهاده، لا يصدّه صادّ، ولا تقعد به همّة، حتى تحقّق له مراده، وشهدت السلطنة عهداً جديداً من عهود العدل والمساواة، إذ كان الجهاد والثورة على الظلم والبغي، والإيمان بقضية الحرية هي المفتاح السحري للانتصار على العفاريت، التي تقتحم عوالم البشر عندما يعزّ العدل، وما الانتصار عليها إلاّ حصيلة الانتصار على النفس، والتعالي على رغبتها وشهواتها ومزالقها وضعفها، والتسامي على الشهوات، وصولاً إلى الحريّة والعدل، المطلبين المقدّسين في حياة كلّ من أراد أن ينتصر على عفريت، وأن يلزمه حدّه.

وقد تتمثل الحالة الصراعية مع الكائنات الأسطوريّة في حالة التلبّس، فالعفريت مثلاً قد يدخل جسم الإنسان، ويسكن فيه، ويسبّب له الأمراض والعطب، ويقوده إلى سلوك مرفوض، يأبى الخروج منه إلاّ بطقوس احتفالية أسطوريّة خاصة. (فأم زكي) جارة الراوي في (حكايات حارتنا)، تتوعّك صحتها على حين غرّة، وتأخذ في التدهور، فتهزل سريعاً، ويترهّل جسدها، وتفشل كلّ الوصفات في شفائها. ويُعتقد عندئذ أنّ سبب مرضها هو من أفعال الأسياد، والمقصود بهم الجنّ، والطريقة الأسطوريّة لإبعاد شرور هؤلاء الأسياد/ الجن، وإخراجهم من جسد المريض هي الزار الذي هو طقسٌ لا يخلو من ممارسات أسطوريّة.

وتشرع الصديقات والجارات في تهيئة هذا الزار، و"يجيء اليوم المشهود، فيكتظّ بيت جارتنا بالنساء، ويعبق البخور، وتنسلّ عليه جوقة من السودانيات يكتنفهّن الغموض والأسرار. وأطلّ برأسي من المنور فأرى صديقتي في مشهد جديد، تجلس على عرش في عباءة مزركشة بالتلى والترتر، متوّجة الرأس بتاج من العاج تتدلّى منه عناقيد الخرز مختلف الألوان، منقوعة القدمين في وعاء من

البحث عن الخلود هو من أوائل القضايا التي أرقت البشرية، وما احساس الإنسان بمسار الزمن اللاارتجاعي الا تعبير عن ادراكه لحقيقة موته

ماء الورد تستقرّ في قعره حبّات من البن الأخضر. وتدقّ الدفوف، وتهزج الخناجر النحاسية بالأناشيد المرعشة، فتفوح في الجو أنفاس العفاريت، ويدعو كلّ عفريت صاحبته المختارة من بين المدعوّات للرقص، فتموج القاعة بالحركات، وتتوهّج بالتأوهات، وتذوب الأجساد في الأرواح. وها هي أم زكي تتلوّى بعنف كأنّما رُدّت إلى جنون الشباب، وعن فيها المُزيّن بالأسنان الذهبية يُصدر صفيراً حاداً، ثم اندفاع رهيب، وتدور حتى تترنّح من الإعياء، وتتهاوى مغشيّاً عليها.... وجلجلت زغرودة، وارتفع صوت مبتهلاً: ليشهدنا خاتم الرسل الكرام"(٢٦).

ويظنّ البعض هذه الطقوس كفيلة بطرد الجن من جسد أم (زكي). ولكن صحتها لا تتحسن، بل تسوء، ويضطر ابنها المعلم (زكي) إلى نقلها إلى القصر العيني، لتأخذ قسطاً من العلاج، لكنّها على الرغم من ذلك لا تُشفى، وتموت، ولا تعود مرّة أخرى إلى الحارة.

البحث عن الخلود

أمّا البحث عن الخلود فهو من أوائل القضايا التي أرّقت البشرية، وما إحساس الإنسان بمسار الزمن اللاارتجاعي إلاّ تعبير عن إدراكه لحقيقة موته، وما إيمانه بالآخرة سوى محاولة التفاف على هذه الحقيقة اللاإرتجاعية للزمن، ومحاولة التفاف على الموت، وهي فكرة ذات مغزى عظيم؛ لأنّ الإنسان استطاع من خلالها أن يتقبّل الموت محطة ليست نهائية في حياته، وبذلك أعطى لحياته هدفاً ومعنى(٢٧).

ولكنّنا نجد الأسطورة القديمة تذكر لنا أنّ (جلجامش) ملك (أورك) القديمة قد خرج في رحلة أسطورية يبحث عن عشبة الخلود ، وقد مرّ برحلة صعبة، قابل فيها كائنات أسطورية، وشخوص أسطوريين، ووصل إلى أقاليم عجيبة، ثم حصل (جلجامش) على عشبة الخلود بعد أن اجتاز امتحاناً أسطورياً في سبيل ذلك، وكاد ينعم بالخلود، بعد أن أعطاه (أوتانبشتم) الناجي من الطوفان عشبة الخلود، لكن الأفعى الشريرة، اختلست العشبة، ونعمت بالخلود، وحُرم (جلجامش) منه، وبذا بقي حلم البشرية بالخلود حلماً لا سبيل إلى إدراكه، وحسب المرء التمنّي والتنهّدات(٢٨).

ونجيب محفوظ استولد هذا الحدث الأسطوري في سعي الإنسان المحموم في البحث عن الخلود الجسدي في قصة (جلال ابن زهيرة) الناجي في (ملحمة الحرافيش)، الذي ذاق مرارة الموت عندما رأى أمّه تُقتل بأبشع الطرق على يدي زوجها، ثم رأى حبيبته (قمر عزيز الناجي) تستسلم للمرض، وتهلك وهي في عمر الزهور، فقرّر أن ينتصر على الموت، ويبحث عن الخلود، وبدأ رحلته التي سرعان ما حطت رحالها عند المشعوذ الدجّال (شاور) الذي يقيم في (بدروم) في الحارة، الذي اشترط على (جلال) مقابل أن يهبه الخلود أن يوقف على جاريته (حوّاء) عمارة ليكون ريعها للتكفير عن ذنوبه، وأن يشيد مئذنة ارتفاعها عشر طوابق، وأن يعتكف في غرفته عاماً كاملاً، لا يراه إلاّ خادمه، وأن يتجنب في عزلته أيّ شيء يذهله عن نفسه(٢٩)، وكأنّ هذه الشروط هي مشاكلة لتلك الشروط التعجيزية التي وُضعت أمام (جلجامش)، فقام بقدراته الأسطورية بتنفيذها، تماماً كما قام (جلال) بتنفيذ شروط (شاور) الغريبة، القابلة للتنفيذ قياساً بالطلبات المستحيلة التي طُلبت من (جلجامش).

ونفّذ (جلال) شروط طلبات (شاور) الأسطوريّة، وفي آخر يوم من العام المكتوب "استقبل شعاع شمس مغسولاً برطوبة الشتاء"(٣٠) وطفق يعبُّ من



الشهوات ومتاع الجسد، وضرب صفحاً عن واجبه تجاه فقراء الحارة والمعوزين، ولكن حلمه بالخلود سرعان ما تبخّر، فقد دسّت (زينات) خليلته العاشقة له السمّ في طعامه، وقتلته انتقاماً من إهماله لها، وغيرة عليه، وقالت "قتلتك لأقتل حياة العذاب"(٣١).

وهكذا وضعت (زينات) الإنسانة الضعيفة حدّاً لأسطورة الخلود التي سعى إليها (جلال)، كما وضعت الحيّة في الأسطورة نهاية مأساوية لحلم (جلجامش) في الخلود، الذي تقول بعض الروايات إنّ قلبه تحطّم حزناً بسبب إخفاقه، ومات حزيناً، في حين تذكر أخرى إنّه اكتشف أنّ الخلود الحقيقي ليس في البقاء الزمني، ولكن في خلود العمل والإنجاز والاجتهاد، لذا نذر نفسه لخدمة شعبه، وللارتقاء ببلده، وهذا ما كان، وبذلك أصاب الخلود الذي طلب.

إلاّ أنّ (جلال) كان دون وعي (جلجامش)، فخسر عمره، وخسر معه خلود الذكر الطيب، حين انقطع على الملاهي والمتع، وكنز المال دون أهل حارته الفقراء المعوزين، وخالف مسيرة أجداده بالبذل والعطاء والكرم، وأخفق في أن يعلم أنّ الخلود هو في العطاء، وذهب شأنه شأن الذاهبين، "فالإنسان يذهب بخيره وشرّه، ولكن تبقى الأساطير"(٣٢)

ولكن أيّ أساطير عنى نجيب محفوظ؟ يبدو أنّه عنى أساطير البذل والعطاء التي تخلّد الإنسان، وتحوّل تجربته الحياتية من مسيرة مادية إلى مسيرة روحية، يفنى الجسد فيها، وتبقى هي مرتبطة بعالم الروحانيات والموجودات، وما استحضار نجيب محفوظ لهذه الأسطورة إلاّ صرخة تقول: لا تصدّقوا بخرافة الخلود، بل اصنعوها بالعمل والحبّ والبذل، واسموا على الأنانية والمادية.

ومحفوظ قد يهب الخلود والشباب لبعض أبطال روايته، ثم ينزعه من جديد، وكأنّه يقول إنّ تلك الشخصيات لا تستحق الخلود؛ لأنّها لم تحقّق سبب الخلود، وهو العمل، والقيام بالواجب. فالسلطان (شهريار) في رواية (ليالي ألف ليلة)، يحصل على الخلود والشباب بالصدفة، ودون أن يسعى لذلك. إذ إنّه يهجر عرشه، ويتركه لزوجته (شهرزاد) ولولديهما، ويسوح في الأرض، إلى أن وصل إلى موضع اللسان الأخضر، فسمع رجالاً يبكون حول صخرة، بعد أن عجزوا عن تحريكها من مكانها، ومع بزوغ الفجر غادر جميع البكّائين مكانهم، وهم "يتواعدون على اللقاء غداً ثم مضوا نحو المدينة كالأشباح"(٣٣).

وقد قدّر (لشهريار) أن يحرّك الصخرة بقبضته، فوجد أسفلها سلماً يقود إلى عالم أسطوري يبدأ ببركة صافية، تقوم وراءها مرآة مصقولة، وسمع صوتاً يقول له: "افعل ما بدا لك"(٣٤)، فما كاد يستحم فيها، وهو ما بدا له أن يفعل حتى ارتدّ "فتى أمرد، قوي الجسم متناسقه، بوجه مفروق وقد طرّ بالكاد شاربه"(٣٥)، ثمّ زُفّ عريساً إلى ملكة ذلك العالم الأسطوري، الذي يعجّ بالنساء الحسناوات، ولا رجل فيه، ونعم في حياته معها، إلاّ أنّه خسر شبابه التليد، وخلوده السعيد؛ لأنّه لم يلتزم بشرط البقاء في ذلك العالم، وحاول فتح الباب المحرّم فتحه، فطرد شرّ طرده، وارتدّ عجوزاً، متقوّس الظهر، سرعان ما انخرط في البكاء شأنه شأن البكّائين(٣٦).

(فشهريار) الذي لم يحسن سياسة ملكه، وواجهه بالظلم أوّلاً، ثم بالهرب ثانياً، لقي الفشل كذلك في عالم الخلود الأسطوري، لأنّه باختصار اعتاد الفشل، ولم يعدّ العدّة للنجاح، وللحفاظ على ما يملك.

ومحفوظ يتسلّل إلى سدّة القدر، ويهب الخلود بطريقته الخاصة، ففي رواية (أمام العرش)، يستدعي نجيب شخصيات تاريخية، ويجعلها تمثل أمام محكمة أسطوريّة، وتقوم عليها الآلهة (أوزيريس) و(إيزيس) و(حورس) و(تحوت). ثم يستنطق الشخصيات المستدعاة من جديد، لتستعرض أهم مآثرها وكبواتها، ثم يجري محفوظ حكمه على لسان (أيزيس) و(أوزيريس)، فيجعلهما يهبان الخلود أو العذاب أو مقام التافهين للمحاكم. ويجعل محفوظ العمل لمصلحة مصر هو ميزان الخلود، فمن أحسن لمصر، وخدمها كما يجب وهبه محفوظ الخلود، ومن قصّر دون ذلك نال الجحيم، أو على الأقل ركن إلى مقام التافهين مهمّشاً، لا قيمة له.

قتل الشقيق لشقيقه

تتكئ الحكاية الخامسة من (ملحمة الحرافيش) المسمّاة (قرّة عيني) على حدث أسطوري مشهور في التاريخ الميثولوجي الفرعوني، يشكّل الحامل الرئيس لها، ومشكّل اتجاه السّرد فيها، وهو حادث قتل (ست)(٣٧) إله الظلام عند الفراعنة لأخيه (أوزيريس)(٣٨) واستماتة زوجة القتيل (إيزيس)(٣٩) في البحث عن زوجها، ومن ثم انتقام الابن (حورس)(٤٠) لأبيه من عمّه القاتل.

(فست) الأخ الحسود قد أصابته الغيرة من نجاح أخيه (أوزيريس)، فتآمر عليه وقتله، وقطّعه أشلاءً وزّعها على طول أقاليم مصر، إلاّ أنّ الزوجة الوفية (إيزيس) قد ذرعتْ مصر ذهاباً وإياباً؛ وقامت بجمع أشلاء زوجها المغدور بمساعدة (توت)، وأعادت الحياة إلى رفاته بطرق سحريّة، بعد أن كانت قد ربّت ابنها (حورس) على الانتقام من عمّه الظالم (ست)، الذي قتل أخاه ظلماً وبهتاناً، فقام (حورس) بدور المنتقم لأبيه، وشنّ حرباً على عمّه لم تتوقف إلاّ بتدخّل الإله (تحوت)، بعد أن اختار (أوزيريس) أن يغادر العالم الأرضي؛ ليصبح ملكاً على الأموات في العالم السفلي.

تتكئ الحكاية الخامسة في (ملحمة الحرافيش) المسماة (قرة عيني) على حدث أسطوري مشهور في التاريخ الميثولوجي الفرعوني

وفي حكاية (قرّة عيني) في (ملحمة الحرافيش) نرى هذا الحدث الأسطوري يحضر تماماً، لينفك في قصة أرضية، تعكس علاقات أخوين لا إلهين، مستثمرة كلّ تفاصيل الأسطورة الأم/الحاملة، لتكون حكاية محمولة على الأسطورة الأولى.

(فقرّة) يتزوّج من (عزيزة) كريمة المعلم (إسماعيل البنان) بدافع رجولة وشهامة، بعد أن يغرّر بها (أخوه) المستهتر (رمّانة)، ويسرق عذريتها، ثم يتنكّر لها، في حين يتزوّج أخوه (رمّانة) من (رئيفة) الأخت الشقيقة (لعزيزة)، التي لا تُمانع في أن تتزوج بمن تريد، وإن كانت تعلم أنّه قد غرّر بشقيقتها آنفاً، وهي وإن كانت شبيهة أختها في الشّكل، وتكادان تكونان توأمين، إلاّ أنّهما مختلفتان بالطباع والأخلاق؛ (فعزيزة) هي الطيبة الحنون، في حين (رئيفة) هي الشريرة الماكرة.

وهكذا اجتمع الأخوة الأربعة في بيت واحد، تماماً كما اجتمعتْ الآلهة الأربعة: (ست) و(أوزيريس) و(إيزيس) و(نفتيس) في قطر واحد، وهو مصر، لا سيما أنّ الأسطورة الفرعونية القديمة تذكر إنّ أربعتهم كانوا أشقاء، أبناء (جيب) و(نوت). وإنْ كانت علاقة الكره قد جمعت بين الأخوين الإلهين، فقد جمعت علاقة الحبّ والتعاون بين الإلهتين، في حين كان الكره هو الشعور المتبادل بين الأخوة في البيت الكبير.

وقد بدأ الحقد ينمو في نفس (رمّانة) وفي نفس زوجته عندما لم يُرزقا بطفل، ورُزق به (قرة) و(عزيزة)، وأسموه (عزيزا)، ثم تفجّر الحقد في نفس الأخ (رمّانة) عندما قرّر أن يفك (قرّة) شراكته مع أخيه المستهتر الذي يبدّد ماله في السّكر والعربدة والزنا، فما كان من قرّة إلاّ دبّر مكيدة لأخيه، فقتله، وأخفى جثته، وبذلك لم يعد الأخ الطيب (قرّة) إلى بيته، وعُزي موته إلى اعتداء قطّاع طرق عليه في سفر قام به لشؤون عمله(٤١). في حين عاشت (عزيزة) حزينة وحيدة، تنتظر إياب الزوج دون فائدة، بل إنّها فكّرت في أن تسير على درب الأسطورة، وتقتدي (بإيزيس)، "فتجوب البلدان بحثاً عنه، فتعثر عليه أو تكتشف بالبينة قاتليه، أن تنتقم، أن تعيد ميزان العدل إلى استوائه الأبدي، أن يستعيد القلب صفاءه"(٤٢) لكن الوضع الاجتماعي الذي يأسر (عزيزة) حال دون ذلك، وإن لم يُحل دون أن تشاكل (عزيزة) (إيزيس) بالعناية بطفلها وحمايته حتى من عمّه الشرير، فقد "أرسلته إلى الكتاب في سنّ مبكرة. وزوّدته بمعلم خاص ليزيده علماً بالحساب والمعاملة، ولم تأل في تذكيره بسير أجداده من آل البنان، بل دفعها إخلاصها لقرة إلى التنويه له ببطولات الناجي ومثله العليا وأمجاده الأسطورية"(٤٣). وبذلك غدا (عزيز) المسلّح بالعلم، هو صورة أرضية آدمية عن الإله (حورس) الذي سلّحته أمّه بالسلاح والقوة والبأس.



وما كاد يصل (عزيز) إلى سِنّ العاشرة حتى طالبت أمّه بأن يتدرّب في محل أبيه، وبعد أن اشتدّ عوده، قالت له: "تستطيع الآن أن تضطلع بشئونك، لم تعد صبياً، استقل بتجارتك، عندي من المال ما يضمن لك نجاحاً مثل نجاح أبيك"(٤٤).

وشرع (عزيز) بالانفصال عن عمّه، وقد كان ذلك الانفصال انتقاماً حقيقياً منه؛ إذ كان نصيبه بعد القسمة قليلاً؛ بعد أن بدّد جُلّ ما يملك على شهواته ومفاسده، وكان الجزء الثاني من انتقام (عزيزة) و(عزيز) من (رمّانة) بتأليب أخيه (وحيد) عليه، الذي كاد يفتك به، وهو الفتوة القوي في ثورة غضب تدخّل رجالات الحارة في إخمادها، وفي رأب الصدع بين الأخوين، تماماً كما تدخّل الإله (تحوت) في الأسطورة الحاملة للحكاية، وفك النزاع بين (ست) و(حورس).

أمّا الجزء الأخير من الانتقام فقد كان بيد (رمّانة) نفسه الذي غرق في الملذّات، وطلّق زوجته (رئيفة) في سورة غضب، وعاش "كما عاشت (رئيفة) في الجحيم، في دنيا الضجر بلا حبّ"(٤٥) ومن ثم تورّط من جديد في القتل، فقتل الشيخة (ضياء) في سكره، فقُبض عليه، وحُكم عليه بتأبيدة، واعترف بأنّه قاتل أخيه، وقال بحزن: "إنّه مدفون بملابسه في قبر وحيد لصق مقام الشيخ يونس"(٤٦)، وسرعان ما استخرج عزيز جثة أبيه، وشيّعه في جنازة مهيبة، ودفنه في قبر شمس الدين.

أمّا (رئيفة) فهي الأخرى مثالٌ للشر والحقد، ولم تكن في عون أختها المنكوبة بزوجها، كما كانت (نفتيس) زوجة (ست) في عون أختها (إيزيس)، التي بحثتْ معها طويلاً عن زوجها (أوزيريس)، وانتحبتْ عليه بألم وحرقة شأنها شأن زوجته، فقد كان (أوزيريس) أخاً لها فضلاً عن أنّه زوج أختها(٤٧). بل كانت ممن شجّع رمّانة على قتل أخيه؛ ليحظى بالثروة دون قرّة و(عزيزة) و(عزيز)، ثم حرّضت (رمّانة) على قتل (عزيز) لتمنعه من أن يكمل مشروع والده القديم، الذي قتل لأجله، وهو مشروع الانفصال عن (رمّانة) في التجارة، وتقسيم الحانوت المشترك بينهما(٤٨).



لكنّ (رمّانة) هذه المرّة رفض القتل، قائلاً بدهشة "تحسبين القتل لهواً؟"(٤٩) وإن كان شعور خفي داخله خامرة بأنّ (عزيزاً) قد يكون ابنه من (عزيزة) التي غرّر بها، وهجرها في الماضي، وليس ابناً لأخيه كما يعتقد الآخرون قد حال دونَ أن يقدم على قتله، وهو في هذا الاعتقاد شكّل سبباً مقنعاً لعدم قتله لابن أخيه كما قتل أباه آنفاً، ويقارب به الأسطورة الأولى التي كانت تعتقد أنّ (حورس) هو ابن أخٍ وأخو (لست) في الوقت نفسه، كما كانتْ (إيزيس) أخت لست و(أوزيريس)، وزوجه في الوقت نفسه (لأوزيريس)(٥٠).

وبالاتكاء على الحدث الأسطوري المشهور، وهو قتل (ست) لأخيه (أوزيريس) ظلماً وبهتاناً استطاع نجيب محفوظ أن يخصّب النص بقوى سردية حكائية قادرة على اختراع الأسطورة في سبيل بناء عالم موازٍ لها، تتكرّر أحداثه وشخوصه، ليسمح بذلك بتكرير رموزه وإحالاته، ومن ثم التنديد بقوى الظلم والحقد التي تعطل الإنتاج، وتقود الإنسان إلى السقوط، الذي قد يصل به إلى قتل أخيه، بدل أن يتخذه نموذجاً للعمل الخيّر المعطاء، وبذلك يمرّر لنا نجيب محفوظ من خلال حكاية مفعمة بالحركة والدراما والدلالات، ومنشّطة بالفعل الموازي للفعل الأسطوري درساً مستفاداً مفاده أنّ الخير ينتصر أخيراً مهما طال الطريق، وأنّ واجب تصحيح الأمور، وردّها إلى نصابها يقع على عاتق الشرفاء من أبناء الأمة أمثال (عزيز)، الذي طفق يمارس الخير، ويساعد المحتاجين من حرافيش الحارة بعد أن جدّد محلّ الغلال الذي يملكه(٥١).

قتل الأمّ وكره الأبّ

ويجنح نجيب محفوظ في رواية (السراب) إلى موتيفات أسطورية لها دلالتها في وجدان الجماعة، ويحاول صياغتها بطريقته التي تؤدّي الغرض الذي يريده، وهو في هذا الرواية ينهل من أسطورتين شهيرتين، ويقدّمهما بطريقته الروائية الخاصة بقدر يسمح له باستغلال رموزهما الأسطوريّة المدركة عبر النموذج الروائي المطروح، وهاتان الأسطورتان هما أسطورة (أوديب)، وأسطورة (أوريست)، وكلّ منهما أسطورة لها حضورها في المشهد الأدبي القديم.

(فأوديب) هو ابن (لايوس) ملك (ثيبيس) من زوجته (جوكاستا). أحاطت بولادته نبوءة أنّه سيقتل والده، لذا فقد قام والده منذ ولادته بثقب قدميه بمسمار، وشدّهما سوية بقوة، وأعطاه لراعٍ كي يتخلّص منه، لكن الراعي أشفقَ على الطفل الرضيع، وأعطاه لراعٍ آخر سرعان ما وهبه لملك (كورنيثَ) الذي تبنّاه، وأسماه (أوديب)، أيّ دامي القدمين.

لكن (أوديب) يعرف من أحد العرّافين أنّه سيقتل والده، ويتزوّج أمّه، فيفر من المدينة، ظنّاً منه أنه يفرّ من والديه الحقيقين. ويصادف في طريقه رجلاً مع حرّاسه، فتقع مشاجرة بين الطرفين، ويقتل (أوديب) الرجل المُسنّ، تتحقق بذلك نصف النبوءة، إذ إنّ من قتله كان والده (لايوس).

ويتحقّق الجزء الثاني عندما يتزوج من أمّه (جوكاستا) بعد أن ينتصر على وحش النيل المسمّى (السفينكس)، ويحلّ لغزه، ويصدف أنّ (كريون) الذي حكم (ثيبيس) بعد (لايوس)، وشقيق الملكة قد أعلن أنّه سيتنازل عن الحكم لمن يقتل وحش النيل، فيصبح (أوديب) في ليلة وضحاها ملك (ثيبيس).

ويسوس (أوديب) الرعية بالعدل والحبّ، إلى أنْ يجتاح المدينة وباء قاتل هو الطاعون، ويعلن الكهنة أن الوباء لن ينتهي إلا إذا طرد أهل (ثيبيس) قاتل (لايوس) المجهول. وتتتابع الأحداث، فتتكشف الحقيقة المفجعة. (فأوديب) هو من قتل أباه، وتزّوج أمّه. فتنتحر الأمّ من هول الصدمة، ويفقأ (أوديب) عينيه حزناً عليها، ثم ينفي نفسه من البلاد إلى أن يختفي بصورة غامضة عن وجه الأرض(٥٢).

أمّا (أورست) فهو بطل أسطوري، جعله (أسخيليوس) بطل المسرحية المسمّاة (حاملات القرابين). وتقوم فكرة المسرحية على انتقام (أورست) من أمّه (كليتمسنرا) لقتلها أبيه (آجاممنون) بمساعدة عشيقها (ايجستوس)؛ لأنّه كان قد ضحّى بابنتها البكر (ايفيجينيا) في حرب طروادة. وقد قتل (أورست) أمّه بمساعدة شقيقته (الكترا)، فانعقدت محكمة المدينة، وبرّأته، إذ رجح صوت الآلهة أثينا هذه التبرئة(٥٣).

واستناداً إلى هاتين الأسطورتين الشهيرتين صاغت مدارس التحليل النفسي لا سيما عند فرويد عُقدتي: عقدة الابن المحبّ لأمه والكاره لأبيه، وأسموها عقدة (أوديب)، وعقدة الفتاة المولعة بوالدها، والكارهة لأمّها، وأسموها عقدة (الكترا)، وجعلوا الجامع بين العقدتين الميل الجنسي عند الفرد لأحد أبويه المخالف لجنسه، ومناصبته العداء والغيرة لأحد الوالدين المشابه لجنسه.

ولا يعنينا في هذه الدراسة أن نقف على التحليل النفسي لهذه الرواية؛ لأنّ روّاد أصحاب هذه المدرسة قد أشبعوا الرواية بحثاً في هذا الاتجاه، ولكن يعنينا أن نقف على تلك الأرضية الأسطورية التي انطلق منها نجيب محفوظ في روايته، التي نهضت على حدث أسطوري مشهور، وهو قتل الأم، بل وكره الأب، ومحاولة قتله، ولو معنوياً(٥٤).

ومنذ البداية تطالعنا الوشائج بين الأسطورتين والسراب . فمشكلة (كامل) و(أورست)، هي سلطة الأم، التي يسعى كلّ منهما إلى تدميرها، وإن كان أورست قد قتلها حقيقة، ودّمر سلطتها المحكمة عليه، فإن (كامل) قد قتلها معنوياً، بكلامه ومعاملته القاسية "ولشدّ ما

يجنح نجيب محفوظ في رواية (السراب) إلى موتيفات أسطورية لها دلالتها في وجدان الجماعة، ويحاول صياغتها بطريقته



يحزنني كلامك إنّك قتلتني بلا رحمة "(٥٥). ثم دمّر سلطتها نهائياً عندما قرر أن يهجرها دون عودة. وفعل ذلك، فماتت حزناً وكمداً "انتهى الماضي بخيره وشره، ولن أعود ما حييت . سأنفرد انفراداً أبدياً، لن أعيش معك تحت سقف واحد، وسأطلب من الوزارة نقلي إلى مكان قصي أقضي فيه البقية الباقية من عمري"(٥٦)

فشخصية (كامل) ترتبط (بأوديب) من ناحية، و(بأورست) من ناحية أخرى، مع أنّ كلتا الشخصيتين الأسطوريتين تمثّل حالة ووضعاً في مجتمع ما، وداخل إطار زمني معين(٥٧).

ونستطيع أن نفهم هذا الارتباط في تفقّد الملامح الأسطورية في (السراب)، وذلك عبر الإحالة إلى مواطن التشابه الكامنة في أبطال الرواية، وفي بواعثهم وأفكارهم، نفوذاً إلى الرموز التي تعتقد الدراسة أنّها وُجدت في الأسطورة، واستقرّت منذ القدم في اللاوعي الجماعي، واستثمرها محفوظ في روايته بأدواته الخاصة، وبفهمه الذاتي. وهذا الفهم تمخّض عنه الوصول إلى السراب، إذ سقط (كامل). ولم يستطع أن يدفع عجلة الحياة والانبعاث.

وشخصية (كامل) أسطورية تماماً تمرّ بمخاضات من الأحزان والتحديات والمحن. فهو ابتداءً يكره والده كرهاً كبيراً، الذي يشكّل حالة (أوديبية) خاصة، إذ حاول أن يدسّ السم لأبيه متعجلاً حظّه من الميراث، فانكشفت خطته بوساطة الطبّاخ ، فطرده أبوه من القصر، ووقف نصف ثروته لجهة خيرية، ووقف النصف الآخر على الابن الأكبر(٥٨). ووالده كان المسؤول الأوّل عن معاناته، إذ حطم أسرته بمعاقرته للخمر، وطلق زوجته، وشتّت أبناءه. لذا فقد نشأ كامل على كره أبيه، وحبّ أمّه(٥٩)، وانتهى به المطاف إلى أن يتمنّى موت والده كي يرثه، ويتزوّج من (رباب) التي يحبّها، بما سيرث، وغدا مقتنعاً بأنّه ينتمي إلى أسرة "مصابة بداء قتل الوالدين"(٦٠).

وقد نشأ (كامل) في بيت جدّه لأمه وحيداً بعيداً عن أخويه: (راضية) و(مدحت)، اللذين ضمّها أبوه إلى حضانته. تماماً كما نشأ (أورست) وحيداً بعيداً عن أختيه، إذ ضاع منذ صغره، ورُبّيّ في بلاط (ستروفيوس) ملك (فوسيس).

وكان (كامل) موضع حبّ أمّه؛ التي رأت فيه صورة عن أبيه الذي ظلمها، فقمعته بالدلال، وسيطرت عليه سيطرة تامة، حتى نزعت منه أيّ تمرّد أو قوة أو عناد. ولكن (كامل) أحبّ أمّه من أعماق قلبه "إنّها سرّ حياتي وسعادتي، وأنّني لا أحتمل الحياة "(٦١)، ولازمه شعور بأنّ أمّه ضحية لأبيه السكّير القاسي . وكان (كامل) صورة عن أمه "يا له من وجه شاء الرحمن أن يكرّره في وجهي حتى قيل إنّه لا تُفرّق بيننا إلا الثياب"(٦٢).

وكان في كلّ شأنه يعتمد على أمّه التي أفرطت في تدليله، وفي إحاطته برعايتها، حتى أنها كانت تحمله طوال فترة الطهي، ويمضي معظم يومه في حضنها، ويخلد معها إلى فراش واحد، بل ويستحم معها بعد أن يتجرّد وإياها من ثيابهما(٦٣) وسرعان ما وجد نفسه عالقاً معها في بيتهما، لا علاقة لهما مع العالم الخارجي، يعصرها الحزن، وتعصره الوحدة والخجل والضعف.

وكان (كامل) في كلّ محاولة يبذلها للتخلص من سجنه، ومن سيطرة أمه، يبوء بالفشل، حتى دخل في العقد الثالث من عمره، وهو دون أصدقاء أو معارف أو حبّ أو حتى زواج، لا سيما أنّ أمّه كانت تغضب أشدّ الغضب ممن يقترح عليها أن تُزوّج (كامل)، ولو كان أختها الوحيدة أو دلالة الحارة(٦٤).

لكن العقد ينفرط مع أوّل حبّ يخفق له قلب (كامل)، إذ يعشق (رباب) الفتاة التي يقابلها يومياً لمدة سنتين في محطة القطار، ويخالف مشيئة أمه، ويتزوج ممن يحبّ بعد أن توفرّ له المال من حصته من إرث والده، الذي كان موته بارقة بحبوحة في عيشه.

ويظنّ (كامل) أنّ فصل السعادة في حياته قد بدأ، وأنّ التعاسة قد ولّت دون رجعة. لكن هيهات ذلك، وهو حبيس حبّه لأمّه. وإن كان (أورست) قد رفض العودة إلى المدينة، والزواج بأخته (إليكترا)، فإنّ (كاملاً) قد اقترف الخطأ الذي دمّره، إذ إنّه تزوج (رباباً)، التي كانت تجسيداً لأمّه بالجمال والهدوء واللطف والتفرغ لخدمته، ولعّل اختياره لها تعبير عن رغبة في الحصول على الأم لا شعورياً، ولذلك دخل في دائرة الفسق بالمحارم، ولو نفسياً.

ومن هنا بدأت مأساة (كامل)، فقد وجد في نفسه نفوراً جنسياً من زوجته التي هي بنظره أمّه، فعجز عن معاشرتها معاشرة الأزواج على الرغم من حبّه الشديد لها، وكان وجود أمّه في بيت الزوجية سبباً ساهم في هذا العجز. إذ كان يخجل من فكرة ممارسة الجنس



مع زوجته وأمّه بالقرب منه(٦٥) "والحق أني ما كنت أذكرها حتى يتندى جبيني خجلاً"(٦٦).

ووقع (كامل) في صراع بين حبّه النظيف لأمّه، وكراهيته في إقباله على (رباب)، التي جسدت له كلّ عناصر الأمومة. وقد أخفق تماماً، وسقط في الطريق؛ لأنه وُلد من رحم ينبغي أن لا يُفسق به في زوجته (رباب). غاية ما يمكن أن يظفر به هو تمنّي الرجوع إليه؛ ليتخلّص من مشكلاته، ولعلّه إن عاد، وبُعث من جديد يستطيع أن يمارس بحرية حاجاته البيولوجية والفسيولوجية(٦٧).

وكان الحلّ هو أن يقتل أمّه في داخله، وشرع في ذلك بتحريض من نفسه، لا من جهة ثانية، من أخت مثلاً كما حدث مع (أورست) الذي قتل أمّه بالسيف على الرغم من توسلاتها بالرحمة التي ذهبت أدراج الريح. وكان ذلك القتل في الارتماء في حضن (عنايات)، التي فتّقت رجولته عن فحولة كبيرة، ونهل من الجنس معها حتى ارتوى. وقد كان هذا الجنس تخلّصاً من عقدة رحم الأم المتمثّلة في (رباب)، ومن سيطرة الأم، ولا سيما وأنّ (عنايات) كانت نموذجاً مختلفاً عن الأم، وعن الزوجة التي هي الصورة عن الأم، فقد كانت عجوزاً، دميمةً جسورة سمينة مملوءة ثقة لا حدّ لها، على العكس من أمّه التي كانت نحيفة جميلة منطوية، لا تحمّله أيّ مسؤولية، وتحيطه بجحيم عنايتها وحبّها. ولذلك وجد في ممارسة الجنس معها تحرّراً من قيوده، ومن سلطة أمه، كما كان يجد في الماضي تحرراً ولذة كبيرة في ممارسة العادة السرية بعيداً عن سلطة أمّه(٦٨).

وكانت المرحلة الأخيرة في قتل أمّه عندما ماتت زوجته (رباب) في عملية إجهاض بعد أن حملت من رجل آخر سفاحاً إثر رحلة حرمان جنسية طويلة، حينها غضب (كامل) على أمّه، وعدّها السبب في المصير المأساوي، الذي آلت إليه الزوجة، بل وعدّ نفسه قد قتلها. ثم قذف في وجه أمّه خبر نيته ترك البيت، والرحيل بعيداً(٦٩) دون أن يستجيب لتوسلات أمّه بالبقاء، "لشدّ ما يحزنني كلامك إنك تقتلني بلا رحمة"(٧٠).

وماتت الأم من ليلتها، ومن جديد شعر (كامل) بالحزن، فقد ظن نفسه قاتلاً لأمه، وانزلق في غيبوبة لثلاثة أيام، واستيقظ وحزنٌ كبير يملؤه، وشعر بمرارة الوحدة، وطارده الحزن كما طاردتْ (أورست) آلهة النقمة؛ لأنه قتل والدته، وإن كان (أورست) قد التجأ إلى الهرب من مكان إلى آخر، فقد لزم (كامل) بيته حزيناً موّجداً.

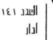
وكان الخلاص (لأورست) من مطاردة آلهة النقمة بمساعدة (أبولو)، الذي نصحه بالذهاب إلى (أثينا)، والتضرع إليها لمساعدته، وهذا ما كان. ومَثَلَ (أورست) أمام مجتمع القضاة الأثينيين، ولكن أثينا كانت الصوت المرجّح إلى جانبه، وحُكم ببراءة (أورست). ونستطيع أن نعزو مساعدة (أثينا) (لأورست) إلى أن (أثينا) لم تعرف الرّحم، ولم يضمّها واحد قط؛ إذ إنّها ولدت- كما تقول الأسطورة الإغريقية- بكامل دروعها من رأس أبيها (زيوس)(٧١).

أما (كامل) فقد كان خلاصه في اللجوء إلى التصوّف، إذ فيه الوحدة والعزوف والتفكير، لكن ملاذه الصوفي سرعان ما تبخر إذ انخرط من جديد في الغبّ من متعة الجسد مع (عنايات) التي زارته في أيام النقاهة في بيته حيث اعتزل.

(فكامل) الحالة الغريبة التي غشيها الضعف، ونخرها العجز قد كان مثالاً لمرحلة عاشتها الأمة إبان زمن تأليف الرواية عام ١٩٤٨، وعاشها نجيب محفوظ الذي كان في أقصى حالات الاضطراب في تلك الفترة. وهذه الحالة التي لم تُقاوم بالشكل الصحيح والمطلوب سرعان ما سقطت، وعاشتْ فساداً بعد أن عجزت عن ايجاد توازن بين مطالب الروح ومطالب الطبيعة.

وكانت الأسطورة المُتكأ عليها في السراب حاملاً يضطلع بتفكيك الأسطورتين القديمتين: (أوديب)، و(أورست). وبناء معمار روائي جديد عليها، يقارب ما بين المآسي الثلاث، ويرصد ضعف البطل، كما يرسم سقوطه أمام معطيات ظروفه. (فكامل رؤبة لاظ) كان حالة غريبة منذ اللحظة الأولى، حتى أنّ اسمه الغريب عديم التفسير كان مظهراً من مظاهر غرابته، إذ إنّ نجيب محفوظ كثيراً ما يصوغ علاقة ما بين الاسم وبين الدور، أكان ذلك الاسم الشخصية أم المكان، فالاسم ذو دلالة واضحة عنده(٧٢)، ومن مظاهر تلك الحالة الانفصامية التي يعيشها، أنّه عاجزٌ جنسي في حضن زوجته التي يحبها، بينما هو فحل في حضن امرأة دميمة تكاد تكون مومساً لا يحبّها.

وليس هذا الوضع الانفصامي الذي يعيشه (كامل) إلا صورة من صور الانفصام العربي والعجز القومي في مواجهة التحديات، وصورة عن الإخفاق في تحديد الأولويات، وتثبيت المحدّدات، وعن التعثّر في تبنّي برامج العمل والتنمية.



• أكاديمية من الأردن

الهوامش

(١) هـ.أ.غيربر: أساطير الإغريق والرومان،ترجمة حسني فريز،ط١،دائرة الثقافة والفنون،عمان،١٩٧٦، ٤.

(٢) نفسه: ٧.

(٣) نفسه، ٨.

(٤) ماكس. اس. شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنّا عبّود، ط١، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٩، ٢٠٩.

(٥) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة،ط،ترجمة صلاح الدين رمضان،مكتبة مدبولي،القاهرة، ٢٠٠٠، ١٥٠-١٥١.

(٦)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥١.

(٧)مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٣٣.

(٨) نفسه، ٣٣.

(٩)انظر: خزعل الماجدي: الدين المصري،ط١،دار الشروق،عمان،١٩٩٩، ١١٧-١١٨.

(١٠) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٠٥.

(١١) نفسه: ٢٥٢.

(١٢) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة،ط١ ،مكتبة مصر، القاهرة،١٩٨٢، ٢٦٩.

(١٣) نفسه: ١٤.

(١٤) نفسه: ١٥.

(١٥) نفسه: ٣٤.

(١٦) نفسه: ٣٤.

(١٧) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٧٦.

(١٨) نفسه: ٣٩.

(١٩) نفسه: ٣٩.

(٢٠) نفسه: ٤٥.

(٢١) نفسه: ٤٦.

(٢٢) نفسه: ٥١.

(٢٣) نفسه: ٥٧.

(٢٤) نفسه: ٦٠.

(٢٥) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٨٨.

(٢٦) نجيب محفوظ: حكايات حارتنا،ط١ ،مكتبة مصر، القاهرة،١٩٧٥، ٨-٩.

(٢٧) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة،ط١،دار المدى،دمشق،١٩٩٤، ١٨٤.

(٢٨) نظر: طاهر باذنجكي، قاموس الخرافات والأساطير، ط١،جروس برس،بيروت،١٩٩٦، ٩٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩، ١٥٣؛ فراس السوّاح: جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ط١، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦.

(٢٩) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش،ط١ ،مكتبة مصر،القاهرة،١٩٧٧، ٥٢-٥٣.

(٣٠) نفسه: ٤٢٨.

(٣١) نفسه: ٤٣٨.

(٣٢) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٤٤٠.

(٣٣) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٣.

(٣٤) نفسه: ٢٦٤.

(٣٥) نفسه: ٢٦٥.

(٣٦) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٩.

(٣٧) انظر: طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٣٩؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١٥٠-١٥١.

(٣٨) نفسه، ٦٣.

(٣٩) نفسه، ٦٧.

(٤٠) نفسه، ١١٩.

(٤١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٩٨.

(٤٢) نفسه: ٢٩٩.

(٤٣) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٢٩٩.

(٤٤) نفسه: ٣٠٤.

(٤٥) نفسه: ٣١٣.

(٤٦) نفسه، ٣٢١.

(٤٧) نفسه: ٦٧.

(٤٨) مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ٦٧.

(٤٩) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣١١.

(٥٠) انظر: طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٠٦؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ١١٩.

(٥١) نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ٣١٢.

(٥٢) لطفي خوري: معجم الأساطير، ط١، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ٧٧-٧٨؛ هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان،٢٠٥-٢١٩

(٥٣) طاهر باذنجكي : قاموس الخرافات والأساطير،١٥؛هـ.أ.غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٣٢٥-٣٣١

(٥٤) أحمد كمال زكي: الأساطير: دراسة حضارية مقارنة،ط٢،دار العودة،بيروت،١٩٩٧،٢٨٦.

(٥٥) نجيب محفوظ : السراب ،ط١ ،مكتبةمصر،القاهرة،١٩٤٨، ٣٢٥

(٥٦) نفسه: ٣٢٥.

(٥٧) أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة،٢٨٧

(٥٨) نجيب محفوظ: السراب ، ١٣

(٥٩) نفسه:٩،١٥،٥٩،٦٤،١٣٥

(٦٠) نجيب محفوظ : السراب،٣٣٢

(٦١) نفسه:٧

(٦٢) نفسه:٨.

(٦٣) نفسه:١٧

(٦٤) نفسه:٩٩

(٦٥) نجيب محفوظ : السراب، ٢٠٤،٢٠٢.

(٦٦) نفسه:٢٠٩.

(٦٧) أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ٢٨٦.

(٦٨) نجيب محفوظ: السراب ،٩٥،٩٨،١٠٦

(٦٩) نفسه: ٣٢٥.

(٧٠) نجيب محفوظ : السراب، ٣٢٥.

(٧١) هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان ٣٣-٣٧ ،طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير،٢١.

(٧٢) عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ، نماذج الشخصيات المتكررة ودلالتها في روايته،ط١،دار اليازوري،عمان،٢٠٠٤،٣

شارب نيتشه يظلّل نصوص إبراهيم الكوني

هامشية الروائي وطغيان الفلسفي في "عشب الليّل"(١)

كمال الرياحي *

أصبحت "الهامشية" -la marginalite- ثيمة من الثيمات البحثية في الآداب العالمية فأنجز حولها ما أنجز من البحوث وهذا ما دفعنا إلى تحسّس هذا الموضوع ومساءلته في ملتقى ينظّمه ناد اختار أن يحمل صفة الهامشية: نادي القصص الهامشي بزاكورا بالمغرب الأقصى.



الكوني

فما الهامشية؟

سنطمئن لتعريف توفيق بكار الذي رأى الكلمة "مشتقة من لغة الوراقة وتتعلّق بهيئة توزيع الكلام على الصفحة المخطوطة أو المطبوعة، فلها صدر ولها هامش يحيط به. أما الصدر فللنصّ"المتن" وأما الهامش فلتوابعه من التحشية والتعليق"(٢)

غير أن هذا الاطمئنان سرعان ما يهتزّ عندما تباغتنا مشتقّات أخرى لكلمة هامشية من نحو: الهامشي والهامش والمهمّش خاصة عندما ترد مصاحبة لكلمة "الأدب".

تفترض عبارة الأدب الهامشي وجود أدب مركزي فما هو الأدب المركزي ومن يكتبه؟ يبدو لي أن الأدب المركزي هو أدب المؤسسة يكتبه "كتبة" و"كتاب" من صنع المؤسسة السياسية أو الدينية النافذة في ذلك العصر للترويج والدعاية لها أو لتبرير وجودها فهو أدب تابع للمؤسسة ويتضح الأمر عندما نستحضر معاني كلمة مركز وتحضرنا عبارة "مركز" في بعض الدول العربية بمعنى مخفر الشرطة. وفي مقابل هذا الأدب يظهر الأدب الهامشي وهو الأدب الذي يقوم على الاحتجاج ضد وضعية الإنسان والعالم وضدّ أداء المؤسسة وأحقية وجودها واستمرار سلطانها وهو نوعان: أدب منبري خطابي لا خير فيه وأدب فيه من الرقي ما يجعله ينقد في غير إسفاف ولا مباشرتية.

أما أدب الهامش فهو أدب يرصد حياة المنسيين والذين يعيشون في طرة الحياة وعلى حافتها، هم المدقعون فقرا من متسوّلين ولصوص صغار ومتشردين وبائعين متجوّلين وصغار الموظفين، فيرصد هذا الأدب حيواتهم ومعاناتهم، وفي مقابل هذا

الأدب نتوقع أدبا آخر هو أدب المركز وهو الأدب البلاطي، أدباً ينشغل بحياة الترف التي يحياها الخاصة من الساسة والفنانين ورجال الدين أحيانا.

أما الأدب المهمّش فهو أدب المغضوب عليهم من طرف المؤسسة، إما لأنهم يحاربونها علنا أو لأنهم يقدّمون بدائل للحياة التي تسوسها من خلال أدب تقدّمي يتغنّى بالحريات مثلا.

فأين نضع تجربة إبراهيم الكوني؟

هل نصنفها ضمن أدب المؤسسة/ المركز خاصة أن الكوني يحظى برعاية ليست خفية من المؤسسة السياسية مما حوله إلى جزء منها؟ أم نصنفها ضمن أدب الهامش باعتبار أن الكاتب يحاول الاحتفاء بمجتمع مهمّش هو شعب الطوارق؟ ثم ما الذي قدّمه الكوني لشعب الطوارق؟ هل قدّم أسئلتهم الحقيقية كأقلية تطالب بحقوقها أم تعامل معهم مخبريا كما يتعامل الباحثون، عادة، مع الكائنات النادرة المهددة بالانقراض؟ ومن ثم يتحوّل أدبه إلى شكل جديد من التهميش لهذه المجتمعات الصحراوية.

كل هذه أسئلة ومداخل لمقاربة أعمال الكوني في علاقتها بالهامش والمركز. غير أننا اخترنا زاوية أخرى لتحسّس المسألة.

هل كل ما كتبه الكوني وكرّسه كاتبا مركزيّا كان أدبا أم أن بعضه يتموضع على هامش الأدب وإن كان ملفوفا في غلاف أدبي.

طرحنا هذا السؤال ونحن نتحسس مرجعية طاغية في أدبه ومهمّشة نقديا وهي المرجعية الفلسفية في كتاباته. فقد ظل هذا المبحث مغيّبا مقارنة بطغيان أسئلة كان مدارها على الصحراء والبعد الأسطوري والخرافي في نصوصه.

و قبل أن نشرع في تحسس هذه المسألة عند الكوني يجدر بنا أن نعود إلى علاقة الفلسفة بالرواية.

تتقاطع الفلسفة والرواية في أكثر من موقع وفي أكثر من مستوى أهمها مأزق التقعيد والتحديد المفهومي

الفلسفة والرواية

تتقاطع الفلسفة والرّواية في أكثر من موقع وفي أكثر من مستوى أهمها مأزق التقعيد والتحديد المفهومي فقد تأكّد للمشتغلين بالحقلين أن ضبط مفهوم جامع مانع لكل من الفلسفة أو الرواية بات أمرا مستحيلا وكل محاولة لاجتراح مفهوم لواحد منهما ليست سوى ضرب من العبث ونشاط من قصيري النظر ومن السطحيين أو القصوويين المشتغلين بأحد الحقلين نقّادا كانوا أم فلاسفة.

من جهة أخرى تردّد أدبيات الفلسفة أنها (الفلسفة) تعلّم الإنسان الحياة بل إنها تعلّمه الموت أحيانا وبالتوازي تظهر الرواية منافسة شرسة لها عندما تقدّم نفسها على أنها مخزون ومنجم من التجارب الحياتية ملفوفة في قوالب تخييلية يهرع إليها القرّاء رغبة منهم في تعميق حيواتهم بتجارب الآخرين.

و إذا كانت الفلسفة قد جعلت من المتن الروائي متنا لأسئلتها فانطلق الفلاسفة يطرحون نظرياتهم حول الذات والجسد والدين والعالم من خلال نماذج روائية عالمية كما هي الحال مع بول ريكور وجيل دلوز ودافيد لوبروتن وميشال فوكو فعادوا إلى روايات من نحو دون كيشوت لسرفانتس والعطر لزوسكيند والمسخ لكافكا وبحثا عن الزمن الضائع لبروست.

فإن الرواية أيضا لم تتردّد في توظيف الفلسفة وتلوين مناخاتها بعوالم الفكر الفلسفي وأن تجعل من الفلسفة فضاءها التخييلي ومحرّكها السردي نمثّل لذلك برواية "عالم صوفي"(٣) للنرويجي جوستيان غاردر الذي صاغ تاريخ الفلسفة في عمل روائي ورواية "نقطة مقابل نقطة"(٤) للانكليزي ألدس هكسلي التي رشحت بالأسئلة الفلسفية حول مفهوم الفن ومفهوم العدالة وفيها يطيل الراوي تحليل دوافع الخطيئة والفسق وتكوّن الشهوة الجنسية وانحرافاتها ويتوقّف مطوّلا عند مفهوم الحقيقة والخلق الفنّي كل ذلك في أسلوب فلسفي مذكّرا بالكلبيين والرواقيين مردّدا أسماء كثير من الفلاسفة مثل سبينوزا ونيتشه وثيوفرسطس... ممّا دفعها إلى أن تكون كما وصفها صاحبها داخل الرواية: "رواية أفكار".

ولا يمكننا أن نغفل عن أعمال باولو كويلهو وخاصة روايته"الخيميائي وحجر الفلاسفة"(٥) التي كانت رواية فلسفية بامتياز.

التفت السرد العربي إلى الفلسفة في أكثر من مستوى فكانت لسالم حميش تجربة في القص القصير المتلوّن بالفكر في مجموعته القصصية" أنا المتوغّل"(٦) التي وضع لها علامة أجناسية واصفة "قصص فكرية" ولنا في رواية "و هلمّ شرّا "(٧) للمغربي محمد حجو مثال آخر لتقاطع الفلسفي مع الروائي فجاءت الرواية فكرية قلّب فيها الروائي في نفس نيتشوي مجموعة من الهواجس الفلسفية والفكرية.

غير أن هذه التجارب بقيت معزولة لأنها لم تكن داخل تراكم إنتاجي متناغم ولم ترتق إلى صورة الظاهرة الأدبية ولم تمثّل شكلا من الخصوصية في الكتابة إلا عند المسعدي(٨) – ولو بشكل من المبالغة– حيث وحّد السؤال الوجودي عالم الكتابة السردية عنده. بينما تمثّل علاقة إبراهيم الكوني بالفلسفة علاقة مخصوصة سنتحسس بعض علاماتها في هذه الدراسة.

صحيح أن إبراهيم الكوني يستلهم



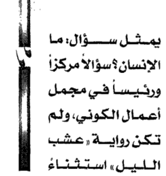
أعماله الإبداعية في كثير منها من الموروث الأسطوري والخرافي والمحلّي لشعب الطوارق في عمق الصحراء الإفريقية وهو ما أكسب أعماله خصوصية داخل المنجز الروائي العربي والمكتوب الروائي العالمي، فهي تبدو نحتا على غير مثال كما رآها الناقد توفيق بكّار(٩) وهي أيضا كتابة تحفر في عمق جيولوجيا النشأة والتكوين مما دفع المستعرب والمترجم روجر ألن أن يصف الكوني بقوله: " إن إبراهيم الكوني صوت روائي أصيل، وفي الوقت نفسه، مثير، لا لأنه عرّف قرّاء العربية بمجال مكاني، وبتاريخ وثقافة تبدو لأكثر الناس مجهولة وغير مألوفة، ولكن لأنه يعيد إلى الذاكرة، في أعماله الروائية، قيم الأزمنة البدئية"(١٠).

إلاّ أن هذه الخصوصية وهذه الكتابة التي تبدو منغمسة في محليّتها الشديدة بانشغالها بفضاء مهمّش وشريحة بشرية مهمّشة هي"الطوارق" لا يمكن لها أن تحجب عنّا أسئلة الكاتب الوجودية والإنسانية في أعماله السردية القصصية منها والروائية. فهو يمتح من المحلّي ومن الموروث الأسطوري للكائن الصحراوي لكي يعبّر عن أوجاع وهواجس الكائن البشري أينما كان.

و لئن اهتم النقاد كثيرا بهذه الناحية ووقفوا عندها طويلا ونقصد المرجعية المحلّية والأسطورية لكتابات الكوني فإنّنا لم نلحظ اهتماما كبيرا بمرجعياته الأخرى التي مثّلت معينا آخر للإبداع وأهمها المرجعية الفلسفية ومدونة التحليل النفسي والمنجز الروائي الغربي والكتب السماوية. وسنكتفي في هذه الدراسة بتقصّي بعض مظاهر حضور الفلسفة والتحليل النفسي في روايته "عشب اللّيل".



يمثّل المنجز الفلسفي النيتشوي المنبع المركزي الذي تتدفّق منه المياه السردية لأعمال إبراهيم الكوني ويتّضح ذلك في مواقع كثيرة من مدوّنته مُعلنا تارة كما هو الأمر في مجموعته"شجرة الرّتم" التي صدّرها بعبارة نيتشه: "الصحراء تمتدّ وتتسع، فالويل لمن تسوّل له نفسه أن يستولي على الصحراء"(١١)



يمثل سؤال: ما الإنسان؟ سؤالاً مركزاً ورئيساً في مجمل أعمال الكوني، ولم تكن رواية «عشب الليل» استثناءً

ومُضمّنا تارة أخرى كما هي الحال في رواية"عشب الليل".

يمثّل سؤال: ما الإنسان؟ سؤالا مركزا ورئيسا في مجمل أعمال الكوني ولم تكن رواية "عشب الليل" استثناء فقد ظل الروائي يقلّب السؤال على أوجه مختلفة تتضح بأصولها الفلسفية والنيتشوية تحديدا. فنقرأ قول الحكيم: "أنا سعيد بعمائي، لأنني بفضله استطعت أن أرى ما لا ترون وأحيا لا كما تحيون"(١٢) ألا يذكّرنا هذا بالإنسان الذي نظّر له نيتشه والذي ليس سوى تجاوز؟ يقول نيتشه في كتابه "هذا هو الإنسان": "إنسانيتي هي تجاوز متواصل للذات"(١٣) وعندما يقول الراوي في عشب الليل" لقد أدرك أن رؤى الكل عمى، ما يراه الكل عماء هو الرؤية"(١٤)، فإنما يؤكّد أن نظرة القطيع هي نظرة مضلّلة، تلك النظرة الأخلاقية الجبانة ومن ثمّ وجب على الإنسان أن يتمرّد على كل شيء حتى يكون نفسه وأهم صور هذا التمرّد تمرّده على صفته الأولى بما هو كائن أخلاقي. ويقرن نيتشه الإبداع بالأخلاق عندما يقول: " كل من يريد أن يكون مبدعا في الخير أو في الشر، عليه أن يكون مدمّرا، وأن يحطّم القيم"(١٥)

إن الأخلاق كما يراها نيتشه من صنع الضعفاء وقد حرّض الفيلسوف الألماني على مساندة "القوي" ضد "الضعيف".

إن الظلمة التي يتحدّث عنها الراوي في رواية الكوني هي الظلمة المخلّصة، إنها الحياة الحق، حياة تقطع مع الكائن المعلوم/المنجز، مع الضوء الزائف الخادع، حياة ضد حياة الضجيج. ألم يسبقه نيتشه إلى مدح العزلة: " إني بحاجة إلى العزلة، أعني إلى المعافاة، إلى العودة إلى الذات والتنفس من هواء خفيف طلق"(١٦)

فما أشبه "زرادشت" نيتشه ببطل رواية الكوني"عشب الليل"في عشقهما للعزلة، وما أشبه الكوني في عشقه للعزلة بنيتشه الذي يقول: "إن القرف الذي يثيره فيّ، البشر، القرف تجاه الرّعاع، كان دوما أكبرخطرعليّ". (١٧)

يلتقي، إذن، نيتشه من خلال زرادشت بالكوني من خلال بطل عشب الليل، فالأول تخلّص من البشر حينما طار إلى الأعالي والثاني حينما استعاض عن حياة النهار بحياة الليل أي بحياة الهامش.

إن هذا الرفض للكائن المعطى هو بداية الطريق السالكة لمعرفة الذات من وجهة نظر نيتشه الفيلسوف فـ"أن يصبح المرء ما هو يفترض أن لا يكون لديه أدنى دراية بما هو"(١٨)

تتنفّس عوالم الرواية في مستوى آخر من مديح نيتشه للحرب، نيتشه المتأثّر بالانكليزي صاحب "الليفياتون" توماس هوبز الذي رأى أن الحياة البدئية للإنسان قبل تكيّنه داخل مؤسسة الدولة كانت حالة حرب ؛حرب الكل ضد الكل خلافا لما ذهب إليه نظيره الفرنسي المتفائل "جان جاك روسّو" القائل بالطبيعة الخيّرة للإنسان(١٩).

غير أن نيتشه لم يكتف بوصف الحالة ولا تبنّي مقولة هوبز"الإنسان ذئب للإنسان" في مرحلة ما من تاريخ البشرية إنما رفع العبارة إلى مستوى القاعدة العامة والأزلية ثم ذهب إلى مدح العدوانية بصفتها الميزة الأصيلة للإنسان فهو إنسان ما دام عدوانيا، لنقرأ ما حبّره حول الحرب:

"الحرب، المزيد من الحرب، لأنها تنتج بما تحمله من حب للوطن وللمبادئ،

وثبة أخلاقية تحيل إلى مصير أسمى (..) يجب أن يكون واضحا للجميع أن الحرب هي ضرورة للدولة كما العبد للمجتمع"(٢٠)

في مقابل هذه المقولات الفلسفية حول عدوانية الإنسان تجاه نفسه وتجاه أبناء جلدته ينهض الراوي في "عشب الليل" منظّرا آخر/ متأخرا لهذه الصفة الإنسانية فـ"لا يحق لإنسان أن يحيا إذا كان في الصحراء كلها إنسان واحد يحيا، الحياة لا تحتمل حياة أخرى أبدا. الإنسان يعيش شقيا جدّا إذا جاء نبأ يقول بان ثمّة إنسانا في الكون الأبدي يدبّ ويتنفّس بعمق ويستمتع و(...)يحيا مثله. أوه ما أشد شقاء إنسان يعلم أن ابن ملّته يحيا في مكان ما في الصحراء التي لا يحدّها حدّ"(٢١)

لا يقف إبراهيم الكوني في روايته عند شقاء الكائن البشري بمعرفته حياة الآخر فحسب بل يجعل من عملية إراقة دمه واجبا وجوديا لإحلال نفسه في الكون، فالإنسان في هذه الرواية وجوده مشروط بالقضاء على شبيهه أينما كان دفاعا عن مركزيته.

يبدو أن ينابيع هذه الفكرة عائدة إلى المفهوم الأول للإنسان كما وضعه نيتشه بما هو تجاوز للذات فغريزة قتل الآخر مردّها إلى رغبة في قتل الذات المعطاة لخلق ذات أخرى هي الذات الحقّ، ألا يذكّرنا هذا بمرجعيات فلسفية أخرى تتقاطع مع أفكار نيتشه وهي الوجودية التي ترى أن ماهية الإنسان تبقى رهينة فعله وعليه أن يتجاوز ويتخلّص مما أورثته إياه الطبيعة حتّى يكون؟

تتقاطع المرجعيات الفلسفية وتصورات هوبز عن "ذئبية" الإنسان مع الكائن النيتشوي المحارب ومع جحيمية الآخر السارتري ومع الكائن الغادر عند الكوني.

يقول الراوي:"

"ما إن يعلم الإنسان بأن له أخا يحيا في الرقعة المجهولة حتى يصبح لا بدّ له من أن يحتال ويبدع ويركب الريح ليصل إليه. يصل إليه يرتمي بين ذراعيه يحتضنه بحرارة، ويبكي بدموع الحنين بين يديه ثم يستغفله في الظهر الطعنة المميتة. هذا هو الإنسان" (٢٢)

ألا تذكرنا العبارة الأخيرة بمؤلّف نيتشه الجامع لتجربته "هذا هو الإنسان"؟

إن النزوع العدواني عند الإنسان الذي يتحدّث عنه نيتشه هو المحرّك الأساسي لهذا الكائن حتى يكون فهو لم يخلق إلا من أجل ذلك، إنه خلق من أجل أن يفنى ويفني وسيلته في ذلك الحرب لهذا يعترف نيتشه بجبلّة الحرب عند الإنسان:

: "إنني ذو مؤهلات حربية بطبعي، الهجوم هو إحدى غرائزي"(٢٣)و يقرن نيتشه هذه الصفة بالإنسان الأقوى/ الأرقى: الإنسان النيتشوي الكامل.

و لا يرى حاجة إلى السلام إلا باعتباره وقتا مستقطعا لتجديد الحرب يقول: "أحبوا السلام كوسيلة لتجديد الحروب، وخير السلام ما قصرت مدته..."(٢٤) بينما نطالع هذه الصورة عند الكوني في أسئلة استنكارية: " لماذا تفتننا الإساءة إلى هذا الحدّ؟ أي سر في الشر، ألا يوجد إنسان واحد في هذه الصحراء ولم يولد في نفسه كراهية أخيه الإنسان؟ " (٢٥)

هكذا يصبح الخطاب الفلسفي كما الخطاب الروائي منشغلا بحلحلة ما هو مركز/السلام وإحلال الهامش/ الحرب مكانه.

> **تتقاطع المرجعيات الفلسفية وتصورات هوبز عن «ذئبية» الإنسان مع الكائن النيتشوي المحارب ومع جحيمه الآخر السارتري ومع الكائن الغادر عند الكوني**

الصراع بين النظام الأمومي والنظام الأبوي في "عشب الليل"

تردّد رواية الكوني صورة المرأة كما دوّنتها أدبيات الفلسفة فقد ظلّت المرأة مصدر الشرّ والكائن الغادر الذي يجب قمعه وقد تعود هذه الصورة الدونية للمرأة في الفلسفة إلى التصور التاريخي لمراحل الحضارة البشرية التي تحوّلت من مرحلة سيادة الأم/الحقبة الأمومية إلى المرحلة البطريركية/ الأبوية انطلاقا من الانقلاب التاريخي للحضارة الإنسانية الذي تحوّلت على إثره الأنثى من موقع الآلهة إلى موقع العبد وافتكّ الرجل/الأب مكانها.

يقول البطل في رواية الكوني: "إن أجسادهن(النساء) لم تخلق إلاّ لإمتاعنا ومن حقّنا أن نفعل بجمالهن وفتنتهنّ ما نشاء"(٢٦)

هكذا تكون الرواية قد قدّمت مجتمعها بوصفه مجتمعا طبقيا كما نظّرت له الفلسفات وكما رأى نيتشه المجتمع، فالسيادة عليها أن تكون ذكورية ووسيلة الذكر في ذلك العنف.

لنستحضر كلام نيتشه: "المغلوب ملك الغالب بما فيه امرأته وأبناؤه وأملاكه ودمه. العنف هو أساس القانون "(٢٧)

يعرض الكوني، إذن، في روايته"عشب الليل" لهذه المرحلة الذكورية من تاريخ الحضارة الإنسانية التي انفرد فيها الرجل/الأب/الدكتاتور والرب بالسيادة.

ولسائل أن يسأل عن سبب هذا الاهتمام؟

إنّ هذه المرحلة الأبوية هي مرحلتنا الآنية بكل مساوئها. ولن نفهم الكوني ولا أسئلة روايته وشفرتها النائمة خلف خطابها الفلسفي إلاّ بحل شفرة المرحلتين: المرحلة الأمومية/المرحلة

الأبوية.

فالمرحلة الأولى التي ذهبت دون رجعة هي مرحلة العدالة والمحبة مقابل مرحلة الاستبداد والكراهية في النظام الأبوي. ويورد إريش فروم في كتابه "الحكايات والأساطير والأحلام" تشخيصا واضحا لباخ أوفين حول النظامين ومقارنة جليّة بينهما:

"تتميز حضارة نظام سلطة الأم بأنها تؤكّد روابط الدم والارتباط بالأرض والتقبل السلبي لأوضاع الطبيعة كلها. أما مجتمع سلطة الأب فتميّز باحترام القانون الذي وضعه الإنسان وبتفكير عقلاني في السعي لتغيير الأوضاع الطبيعية، وبالنسبة إلى هذه المبادئ فإنّ حضارة نظام سلطة الأب هي تقدّم ثابت أكيد مقابل عالم نظام سلطة الأم (...) وتبعا للمفهوم الخاص بنظام الأم فإنّ الجميع سواسية، ذلك لأنهم كلهم أولاد أمهات، وكل واحد منهم ولد الأم الأرض وتحب الأم أطفالها كلّهم، بلا قيد وبلا شرط، حبّا لا تباين فيه لأن حبها يقوم على أساس أنهم أطفالها هي بالذات ولا يقوم على خدمة مميّزة أو انجاز مميّز.... إن هدف الحياة هو سعادة البشر، وما من شيء أكثر أهمية وأعظم كرامة وأجدر من الوجود الإنساني والحياة. أما نظام سلطة الأب فيرى طاعة السلطة والإذعان لها أمّ الفضائل. وعوضا عن مبدأ المساواة نجد مفهوم الأب المفضّل ونظام تسلسل الرتب والدرجات في المجتمع" (٢٨)

هذا الوصف الدقيق لحالة الانتقال الحضاري من سلطة الأم إلى سلطة الأب إذ انتقلت الإنسانية من مرحلة النظام الديمقراطي إلى النظام الديكتاتوري ومن "مبدأ المحبة الأمومية الشاملة"(٢٩) إلى مبدأ الكراهية الأبوية الشاملة ومن مبدأ التعاون إلى مبدأ الإخضاع.

و الحق أن الالتفات إلى عبارة هولدرلين التي صدّر بها الكوني الكتاب تشي بموضوع الرواية التي جعلت من النظام الأبوي البطريركي سؤالها. (٣٠)

لقد كان نيتشه يمتدح هذا النظام ويرى المرأة كائنا حاسدا يتحيّن الفرصة للانقضاض على الرجل لاستعادة ملكه المسلوب وأن على الرجل أن يكون قويّا فلا يطمئنّ إلى امرأة وأن يحتاط من مكرها يقول:

"الأنثى الحقيقية تكسر وتمّزق، إذا ما أحبّت، أعرفهن جدا أولئك الفاتنات اللطيفات. يا لهن من كواسر صغيرة، خفيّة، متسللة وخطيرة! ولذيذات جدا مع ذلك!إن امرأة تلاحق رغبتها في الانتقام ستدهس وتقلب القدر نفسه في طريقها"(٣١)

هذا الخطاب الذكوري هو أيضا قائم على منطق تهميش المركز المتمثّل في الأم، أليست الأم هي الأصل ويحاول المركزي أن يستمد مشروعيته من كونه الأصل والبقية الفروع أو الطفيليات؟

و لكن هل يعقل أن يتبنّى روائي عربي معاصر هذه النظرة التمييزية المغرقة في ذكوريتها؟ والتي كانت الأصول النظرية الأولى للفكر النازي والحكم الشمولي والدولة الكليانية؟ وثقافة الحرب وإيديولوجيا العنف؟

صحيح أن مجمل هذا الفكر يتردّد بتفاصيله ودقائق أموره في الرواية ولكنّنا لا يمكن أن نقول أن الكوني يتبنّى هذه المقولات النيتشوية في الإنسان والمرأة والحرب والعنف والدكتاتورية. لأن علينا أن نقرأ النهاية قراءة نقدية في ضوء ما عبّرت عنه الشخصيات فإذا كانت الشخصيات، خاصة البطل، قد حاولت قلب القيم وإشاعة قانون آخر لا أخلاقي هو قانون التمتّع بالضعيف الابن والزوجة... فإن النهاية كانت مؤذية ولم يفلح في أن يكون إنسانا خالدا لأن خلوده كان على حساب القانون الأخلاقي /بقايا النظام الأمومي الذي أقام قانون التحريم والحرام.

الروائي ليس غاسل صحون في بيت الفيلسوف

إن التأمل المعمّق في أعمال إبراهيم الكوني بعيدا عن الهالة الإعلامية والحصانة الأدبية للرجل يطرح مسألة معقّدة وخلافية من شأنها أن تحرج جزءا هاما من تجربته وتضعها موضع تساؤل ونقصد أصالة الفكرة.

إن الأصالة هي أخطر المقاييس



المكنة لمقاربة العمل الإبداعي لأن الباحث سيحسم من خلال هذا المقياس أمر النصّ إن كان إبداعا أو إتباعا وتكرارا إن كان ذلك في مستوى التيمة أو الأسلوب أو الفكرة.

و الحق أن هذا المقياس لو طبّق على الرواية العربية فإنه قد ينسف قسما كبيرا من منجزها فتحبير الكوني لنصوصه انطلاقا من المنجز الفلسفي ومن أدبيات علم النفس التحليلي يجعل من أعماله مختبرا آخر لتمرير تلك الأفكار وإطالة عمرها وانتشارها. هذه الأفكار التي يمكن الرجوع إليها في صفائها وعمقها داخل حقولها الخاصة.

كان ميلان كونديرا محقّا جدا حينما حذّر في وصاياه المغدورة من مغبّة أن تتحوّل الرواية إلى نصّ سردي يعيد الدرس الفلسفي كما هو الحال مع رواية جان بول سارتر"الغثيان" والتي رآها كونديرا إعادة لدرس الوجودية إلى تلاميذ سارتر الخائبين(٣٢)

إن على الرواية أن تخلق فلسفتها الخاصة بمعنى أن تبتدع رؤيتها الخاصة للعالم. ومن حق الرواية أن تجعل من كل ما تريد مادة لها بما في ذلك المدوّنة الفلسفية وتاريخ الفلسفة برمّته كما فعل جوستيان غاردر في"عالم صوفي" "فلا شيء مما يفكّر به، يستبعد بعد الآن من فن الرواية"(٣٣) ولكن يتمثل الخطر الفعلي في أن تتحول الرواية إلى خادمة للفكر الفلسفي ويتحول الروائي إلى غاسل صحون في بيت الفيلسوف يصير الجنس الروائي هامشا للمتن الفلسفي.

تمثل كلمة "روائي" هوية (٣٤)خالصة على الروائي الحقيقي الدفاع عنها وعن مركزيتها وأن يعمل جهده على ألاّ يسقطها في الهامشية وألاّ يتحلل داخل هوية أخرى ولو كانت هوية الفيلسوف لأن سقوطه في تلك الهوية يجعل من ذوبانه في أي هوية أخرى(٣٥) أمرا واردا.

• كاتب من تونس

تجارب نيتشه يظلل نصوص ابراهيم الكوني





هوامش ومراجع

*- مداخلة ألقيت بالملتقى الثالث للسرد العربي بنادي القصص الهامشي بالمغرب الأقصى أيام ٢٣/٢٤/٢٥/٢٦ مارس ٢٠٠٧

١- إبراهيم الكوني، عشب الليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ١٩٩٧

٢-- توفيق بكار وآخرون، القطاع الهامشي في السرد العربي، دار البيروني تونس د.ت

٣-- أنظر: جوستاين غاردر، عالم صوفي، ترجمة، تحقيق: حياة الحويك دار المنى تاريخ النشر، السويد ١٩٩٩

٤-- أنظر: ألدس هكسلي، نقطة مقابل نقطة، ترجمة د نظمي لوقا، الهيئة المصرية للكتاب سلسلة الألف كتاب(الثاني)القاهرة ١٩٨٦

٥- أنظر: باولو كويلهو، الخيميائي وحجر الفلاسفة، رواية فلسفية، ترجمة فارس غصوب، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، د ت ليبيا

٦-- انظر: سالم حميش، أنا المتوغل، دار الآداب بيروت لبنان

٧-- محمد حجو، وهلم شرّا، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٤

٨-- انظر كتبه: السد، مولد النسيان، حدث أبو هريرة قال، المسافر، من أيام عمران وتأملات أخرى.

٩- أنظر مقدمة توفيق بكار، ابراهيم الكوني، من أساطير الصحراء، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب تونس ٢٠٠٦

١٠- انظر ظهر غلاف الرواية الطبعة نفسها

١١- انظر تصدير قصة خفايا الخلاء في مجموعة "شجرة الرتم "، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ليبيا ١٩٨٦ ص١٠٩

١٢- عشب الليل ص ٥٦

١٣- فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة علي المصباح، دار الجمل ألمانيا ٢٠٠٣ ص ٣٤

١٤- عشب الليل ص٥٦

١٥- نيتشه، هذا هو الإنسان ص ١٥٥ ويقول في نفس الصفحة: إنني اللاأخلاقي الأوّل؛ لذلك فأنا المدمّر بامتياز.

١٦- نيتشه، هذا هو الإنسان ص٣٤

١٧- نيتشه، هذا هو الإنسان ص ٣٤

١٨- نيتشه، هذا هو الإنسان ص٧٥

١٩- انظر جان جاك روسو، في العقد الاجتماعي أو مبادئ الحق السياسي، تعريب عمار الجلاصي وعلي الأجنف، دار المعرفة للترجمة تونس ٢٠٠٤ ص ١٨ يقول روسو "هم ليسوا أعداء على الإطلاق في حالة الطبيعة"

٢٠- انظر محمد الزوغي، نيتشه، هيدغر، فوكو التفكيك والنقد، دار المعرفة للترجمة تونس ٢٠٠٤ ص٣٣

٢١- عشب الليل ص٣٥

٢٢- عشب الليل ص٣٦

٢٣- نيتشه هذا هو الإنسان ص٣٦

٢٤- نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، دار القلم، بيروت ترجمة فليكس فارس د ت ص ٧٢

٢٥- عشب الليل ص٦٣

٢٦- عشب الليل ص٤٤

٢٧- عن محمد الزوغي، الشاهد مأخوذ من الأعمال الكاملة لنيتشه بالألمانية ص٣٠

٢٨- إريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة صلاح حاتم، دار الحوار اللاذقية سورية ١٩٩٠ صص١٥٣/١٥٤

٢٩- المرجع نفسه ص ١٦

٣٠- "الأب يحب- الأب الذي يملك سلطانا على الكلّ- الأب يحب فوق كل شيء، أن يُخضع لمشيئة الحرف الصارم كل شيء" هولدرلين

٣١- نيتشه، هذا هو الإنسان ص ٧٥/٧٦

٣٢- ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة ترجمة معن عاقل الأوائل للنشر دمشق ٢٠٠٠ص يقول كونديرا"تتنكر الفلسفة الوجودية بزي رواية"الغثيان" كما لو أن أستاذا قرر أن يقدم درسه في شكل رواية حتى يسلّي طلابه الذين أخذهم النعاس"٢٥٢

٣٣- كونديرا، الوصايا المغدورة ص١٧٨

٣٤- افترض كونديرا حوارا معه هذا نصه: " هل أنت شيوعي يا سيد كونديرا؟ "لا أنا روائي. "هل أنت منشق؟ " لا، أنا روائي"هل أنت يميني أم يساري؟ "لست هذا أو ذاك، أنا روائي" هكذا يبين كونديرا أن الروائي هوية مكتملة لا تحتاج لأي سند. كونديرا، خيانة الوصايا ترجمة وتقديم: لؤي عبد الاله نينوي دمشق٢٠٠٠ص ١١١

٣٥- هوية الواعظ أو السياسي أو الصحفي أو المؤرخ...

شعر

القريقية

إلى الـكـنونة بهاجس الطفولة السرمدية إلى أماني

ادريس علوش

" أ "

تمَهّلْ.. /

هذا البُرج أفقٌ للعِنَاد

متى كسّر الموْجُ

شظايا صمْته

امتدّ بَوْحِي في الحَجَرْ..

وامتدّت يدَاي في المطَرْ..

" ل "

تَمهّلي.. !

يا سيّدة التّكوين

في سِفْر القَلب

هـذا البُرج ماردٌ

لا يُجَادلُ الزّمن

– كَمرْوَحَة –

كلّما استهوَتْها الرّيح

رَقصتْ للسّحابْ !..

" قَ "

تَمَهّلْ..!

قَليلا..!

يا رفيقَ النّوارس

فرَبُّ الولادةِ الأُولى

علّم البَحرَ

الرّحيل في شَطّ الغَمامْ /

ورَسَمَ في جَبيني سُحنَةَ

– امْرأة –

غازَلتْ عَتبة الموتِ

فوَشّحَها القمَر

بعَبير الملحْ.. /

وعُباب الوَرْد..

" ر "

تمَهّلي.. !

أنْتِ.. !



يا طفولةَ الحديقة الحبْلى
بالمَسرّات..
لِـمَ طفْلتي دسّتْ
أصبعَ الفَرح في ثَغْرها
ونَامت.. /
- ألأنّ الوقْتَ مسَاء؟..
(أمْ أنّ الجدّة روتْ حكايا الخريف
قبْل العشاء!)
وَلْيكنْ.. /
فما زال البرُج ساهرا
حَتّى يسحبَ سُدولَه..

"ي"
تَمهّلْ.. !
إنْ شئتَ.. !
وإنْ لم تَشأ فاذْهبْ.
فبَيْنَ الصّخْر / والقوْس
أدراجُ المسَافات..
وَأنا.. /
المُسافرُ في غفوةِ
الظّهيرة إليكِ
كُلّما اعترتني ضوضاءُ
العِشق

أرْحلُ إلى حلْمتيْكِ
فكُلّ المُدن فلوات
وَقلبك أيّتها الحبيبةُ
- مَنْفى ! -

"ق"
تمَهّلي..!
بُرهة..!
يا عاشقة المحَار السّوسَني
فيَدُ المجداف نُورانيّة
ووَجهي أنهكَه التعب
سَاعةَ الحِصار
ولم يبْقَ في قلبي مُتّسع
سوى لطيفكِ /
وَبقايا الإنكسَار..

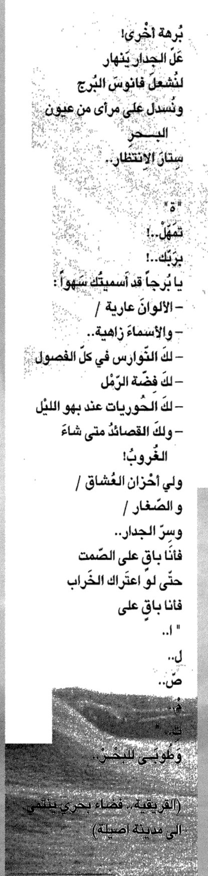
"ي"
تمَهّلي..!

بُرهة أخْرى!
عَلّ الجدار يَنهار
لنُشعلَ فانوسَ البُرج
ونُسدل على مرأى من عيون
البـحرِ
ستارَ الإنتظار..

"ة"
تمَهّلْ..!
برَبّك..!
يا بُرجاً قد أسميتُك سَهواً :
- الألوانَ عارية /
- والأسماءَ زاهية..
- لكَ النّوارس في كلّ الفصول
- لكَ فضّة الرّمْل
- لكَ الحُوريات عند بهو الليْل
- ولكَ القصائدُ متى شاءَ
الغُروبُ!
ولي أحْزان العُشاق /
و الصّغار /
وسرّ الجدار..
فأنَا باقٍ على الصّمت
حتّى لو اعتَراك الخَراب
فأنا باقٍ على
" ا..
ل..
صّ..
مْ..
طَ.. "
وَطُوبَـى للبحْرْ..

(القريقية.. فضاء بحري ينتمي
الى مدينة اصيلة)

*شاعر وصحافي من المغرب



شعر

سنونوة من زبد

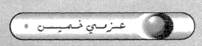
طالب هماش *

لن تعدْ
لنْ يرى شمسها بعد هذا الأفول أحدْ
إنّ أسماء تسكنُ أُحْدِيَّةَ الليل
مثلَ غناءٍ نفدْ.
لم تعد مثل كلِّ الصغيراتِ
فرحانةَ الروح..
مثل القطيّاتِ من مشربِ النبع..
مثل هلال السكينةِ
من شهر صومْ...
كي تنامَ على راحتيْ رحمةٍ
ترشحانِ
رحيقاً وورِدْ.
رهَّبتها التراتيلُ
كالمريماتِ وراءَ ليالي الأحدْ.
إنّ أسماءَ سكّرةٌ
ذوبتها الحلاوةُ في مرِّ فَمْ!
رحلت كالسنونو وراءَ خريفِ
العصافيرِ
تاركةً قلبَ أمْ
زاهداً في سماءِ التوابيتِ
تبكي ظلاميّةً لا تحدُ.
والأمومةُ
ذاهلةُ النفس
في سكراتِ الأسى المدلهمْ
قلبُ أمْ
... رائياً في الظلامِ العميقِ جداولَ
دمْ!
تتوجّعُ أوجاعهُ في الجراحِ
كطبلٍ يدقُّ قلوبَ الليالي
وحنجرةُ الأرضِ تنشجُ داميةَ
الصوتِ
تحتَ الرياحِ الحددْ
لم تعدْ
والغيبُ يخطُّ بسكّين مدمعهِ
اسمَهَا العذبَ
فوقَ الرخامِ الأصمْ.
اتموتينَ يا أعذبَ الزهراتِ
سقتك الأيادي الشفوقة
من دمعاتِ معاطشها
قطراتِ الندى والبَرَدْ!
أتموتينَ تحتَ ازهرارِ الهلالِ الرضيعِ
وصدرِ السماءِ الحليبيّ
ظمآنةً كسنونوةٍ من زبدْ.
يا بناتَ المدارسِ
يا لابسات المرايبلِ في فجر عيدْ!
واقفاً فوقَ مئذنةِ الفجرِ
حرفُ النداءِ ينادي بصوتٍ مديدْ
أينَ أسماءَ، ألغوزةُ الموتِ،
بنتُ المراثي التي جعلتها الصلاةُ
لقداسنا صومعهْ؟
– حملتها الرواحلُ في طرقاتِ الخريفِ
وما من رواحلَ من صوبها راجعه.
فيردّدُ رجعُ الصدى من جديدْ
وهبتها المنيّةُ أجنحةً كي تحلّقَ
تحت الغيوم كطيرٍ شريدْ.
يا سوادَ الخليقةِ
يا كلَّ شمعه..
تتضوّأ كيما يصيّرها الليلُ دمعه..
يا بنات الطفولةِ هلاّ
بكيتنّ مرأى رفاتِ
القرنفلة الدامعهْ...
هل أقمتنَّ مندبَ حزنٍ
على الميتةِ المتألّمةِ الجائعه؟
يا أمومةَ هذي الحياة
المهودُ الصغيرةُ فارغةٌ
تتأرجحُ في عتمةِ الليل
ضائعةً.. ضائعه
والنواعيرُ مرضعةُ الحقلِ
تبكي مراضعها الجافّة الموجعه.
هدأت وحشةُ الريحِ
وانتشرَ الليلُ
لا شيءَ غيرُ الكآبةِ
تلعقُ أعضاءها بلسانِ الدموعِ
وقلبُ السماءِ الحداديّ
يسقطُ في شاطىءِ الموتِ
كالبجعه
رحلتْ كالأغاني الحزينةِ
في مسمعِ الريحِ
لا الصيفُ عادَ بها من قطافِ
الكروم
ولا تركتْ قلبها للغريبْ.
إن أسماء طيرٌ سنونو
يحطُّ على حجرٍ (أبيضٍ) في المغيبْ
يتطلّعُ في الأرضِ خلفَ الجهاتِ
فيلقى البساتينَ كلَّ البساتينِ
دونَ حليبْ

* شاعر سوري



انقلاب المفاهيم



عزمي خميس *

لكل كلمة معناها ومدلولها، وأسوأ ما يمكن أن يتعرّض له الكلام الواضح الصريح، هو حرف معانيه ودلالاته، وهذا ما يحدث في عصرنا الراهن، الذي تتم فيه المتاجرة بكل شيء، حتّى الكلمة!

ولعلّ أكثر الكلمات استغلالا واستثمارا وتحريفا أيضا، هي كلمة "الحرية".

فهذه الكلمة البرّاقة تُرتكب تحت يافطتها أسوأ الممارسات، وتُمرر عبرها أحطُ المفاهيم، وتُنتهك باسمها حُرمات تعارفت عليها الأديان والحضارات والفلسفات والمواضعات الاجتماعية والأخلاقية عبر العصور.

فالحرية الشخصية، وحرية التعبير، وحرية الرأي، كلها مصطلحات شديدة الإغراء، شديدة الحساسية، لكن ما يُمرّر تحتها، هو أمور يندى لها الجبين - أو بالأحرى، كان يندى لها الجبين ماضيا - فالشذوذ الجنسي - كما هو واضح من تسميته -هو شذوذ عن القاعدة وعن الطبيعة وعن الفطرة السليمة. لكنه تحت يافطة "الحرية الشخصية" أصبح ممارسة مباحة قانونا في العديد من الدول بحيث يعيش ذكران أو أنثيان مع بعضهما حياة الأزواج. فالذي كان مستهجنا ومستنكرا وشاذا حتى الأمس القريب، صار أمرا عاديا يحميه القانون!

أما الأسوأ من الشذوذ الجنسي فهو العلاقات بين المحارم التي كان يُنظر لها على أنها من الجرائم الشنيعة باعتبارها تحطيما لكل العلاقات والمشاعر والأحاسيس التي تربّت عليها البشرية عبر تاريخها الطويل.

لكن هذه العلاقات تحت يافطة "الحرية الشخصية" أصبحت مباحة قانوناً، وألغيت كل المواد التي تعتبرها جريمة في كلٍ من هولندا وبلجيكا ولوكسمبورج وفرنسا، وهاهي ألمانيا تدرس إباحتها وإلغاء المواد التي تحرمها أو تجرمها في القانون.

ويأخذ الأمر أبعاده الخطيرة عندما يتحوّل الى ميثاق تتبنّاه الأمم المتحدة وتُعده للعرض على الدول لتوقيعه، بعد أن أعدّت لجنة خبراء هذا الميثاق في ختام اجتماع لجنة المرأة، وفيه توصية بالاعتراف بحقوق الشواذ جنسيا في كل دول العالم، ومعاملتهم على قدم المساواة مع الأسوياء من البشر المتزوجين.

هذا على صعيد الحرية الشخصية.

أما على صعيد حرية التعبير فالأمر لا يقلُ خطورة. فالهجوم على الأديانِ والأنبياء والمقدسات صار وجهة نظر وحرية تعبير يكفلها القانون. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى: من نعت المسلمين بأسوأ الصفات، الى مهاجمة النبي عليه الصلاة والسلام، ورسمه والسخرية منه، الى وصف الدين الإسلامي بأنه دين ارهابي وغيرها من الصفات، وكذلك الدين المسيحي والتعرُض للأسس التي يرتكز عليها سواء عن طريق الروايات مثل شيفرة دافنشي، أو اكتشاف أناجيل جديدة تناقض الأناجيل المعتمدة كإنجيل المنيا في مصر.الى آخر المكتشفات الأثرية التي أعلن عنها مؤخرا والتي تقول إن عالم الآثار الإسرائيلي عاموس كلونير قد عثر على كهف في القدس الغربية بداخله عشر توابيت تحوي رفات المسيح ومريم العذراء ومريم المجدلية وما يُزعم أنه يهودا ابن المسيح من مريم المجدلية! مما ينسف كل القواعد التي يرتكز عليها الإيمان المسيحي بطوائفه كافة.

لا نريد أن نُقدم مواعظ أخلاقية لأحد، فهذه بضاعة يشعر البعض بالحرج منها، لأنها تُصوّر من يطرحها بأنه ضد التطور وضد الحداثة وضد حقوق الإنسان، بل ورجعي ومتخلف ومحافظ... إلخ.

لكن من الواجب التنبُه لما يحدث في العالم من انقلابات في المفاهيم، -خاصة وأننا في العالم العربي مستوردون بامتياز للمفاهيم والمصطلحات والنظريات - والتنبه للثورات التي تعصف بكل المرجعيات الدينية والأخلاقية والفكرية التي استند اليها بنو البشر عبر تاريخهم الطويل.

كما يجب التنبُه لما يحدث على أرض الواقع من ممارسات يقوم بها أفراد المجتمع الذين يتعرّضون لكل هذه التأثيرات المدمرة التي تجد تجلياتها في ما يُبث في الفضائيات على وجه الخصوص من الأفلام والبرامج والأغاني، وما ينتشر على شبكة الإنترنت من صور وأفلام ومواد سمعية وبصرية تفعل فعلها في الأذهان والعقول والقناعات والسلوك.

تحت يافطة "الحرية" و"الحرية الشخصية" يبدو أن انقلابات ستحدث في الحياة الاجتماعية العربية، لكنها بكل تأكيد لن تمرّ دون الكثير من المآسي والدموع والدماء.

فهل يتنبه أصحاب العقول لهذا الخراب الذي يستهدف انسانية الإنسان وفطرته التي تميزه عن باقي المخلوقات، أم أن الأوان قد فات والخراب يستعصي على الاصلاح؟!

* كاتب أردني

azmikhamis46@hotmail.com

نجيب محفوظ وعاشور الناجي بين الرمز والإسقاط الذاتي "دراسة نفسية للحرافيش"

د.خالد محمد عبد الغني *

وحدك:

أغالبُ الروحَ

كي تبقىَ لكْ

يغتسلُ القلبُ

بدموعِ الشوقِ

فليلفظ أضغاثهُ

يموتُ ما هو غيرُكْ

ينتصر إذ تسكنه وحدكْ (١)

معبر الى الدراسة:

في محاولة من الباحث للنظر في ملحمة الحرافيش قدم ثلاث مقالات تدور حول الحكاية الأولى التي تحمل عنوان عاشور الناجي (٢).(٣).(٤).

ليس من شك في أن نجيب محفوظ يعد الأكثر اقتداراً بين مبدعينا في الوطن العربي والذي استطاع فك اللغز كما فعل أوديب فأنقذ طيبة من السفنكس، ففك نجيب محفوظ ألغاز قيم الخير والحق والعدل والجمال وقدم وصيته - أعماله - لأجل مصر والعرب والعالم منادياً بكل ما هو لصالح الإنسان.

ولعل ملحمة الحرافيش عمله الروائي الأرقى الذي قدم فيه صياغة لمسيرة الحياة، بعدما حاول تقديمها من قبل في رواية أولاد حارتنا (٥)، ففيهما من التشابه القدر الكبير حيث تمركز الوقائع حول شخصية تظهر لفترة من الزمن ثم تتوارى لتظهر غيرها، كما أن أحداثهما تتنزل على خلفية متماثلة من الأمكنة والأزمنة، وفيهما تهيمن فكرة الأبوية، والبيت الكبير في أولاد حارتنا يشبه التكية في الحرافيش، وشخصياتهما تتوزع الاقامة في الخلاء والصحراء والمقابر والحارات الفقيرة (٦).



تعقيب على القراءات السابقة للملحمة:

هناك أعمال كثيرة درست ملحمة الحرافيش وشخصيات الملحمة منها دراسة حول أبنية الوعي الاجتماعي في الحرافيش وربطها بالتغيرات الاجتماعية التي حدثت في مصر في السبعينيات(٧)، ودراسة تناولت دورات الحياة وضلال الخلود: ملحمة الموت والتخلق في الحرافيش وتناولت عدداً من الموضوعات ذات الصلة بدلالة الموت والحياة والخلود (٨)، ودراسة تحدثت عن صوت الراوي في ملحمة الحرافيش وقد عنيت بالجانب النقدي

الغوي (٩)، ودراسة حول شخصيات الملحمة وبنائها النفسي(١٠). ودراسة لملحمة الحرافيش بين النص الأدبي والمسلسل التليفزيوني (١١).

ونلاحظ أن كل هذه الدراسات لم تحاول الاقتراب من الرمزية في شخصية عاشور الناجي وعلاقتها بالإسقاط الذاتي لشخصية نجيب محفوظ والتي سنحاول الوصول إليها من خلال تحليل محتوى النص الروائي (عاشور الناجي: الحكاية الأولى من ملحمة الحرافيش) ومقارنة ذلك النص بالسيرة الذاتية لنجيب محفوظ نفسه.

الرمز:

في معناه العام هو أي شيء يحيل الى شيء آخر، أو يقوم مقامه أو يدل عليه، فهو من ناحية ما يرتبط بالموضوع الذي نود الكشف عن فكرته وهو من ناحية أخرى مصطلح يطلق على موضوع مرئي يمثل تشابها غير مرئي، فالكلمات من هذه الناحية رموز إذ يحاول الإنسان أن يستخدم الكلمة ليعبر عن معنى يعنيه ويريد نقله ويرى كاسيرز في كتابه مقال في الإنسان أن الرمز بما هو مبدأ لهو تلك الكلمة السحرية التي تنتقل بقائلها إلى العالم الإنساني، والحضارة الإنسانية، ذلك التقدم الذي لا يمكن أن يكون أسير نفس الحواس، ويضرب مثالا لهيلين كيللر تلك العمياء والصماء للدلالة على أن الإنسان في صميمه كائن رمزي وهو يرى أن الرمز ليس شاملا فحسب وإنما يتميز أيضا بأنه شديد التنوع وهو الفارق الجوهري بينه وبين الإشارة (أو العلامة) التي ترتبط بالشيء على نحو ثابت لا يتعدد.

الرمز عند يونج:

احتل الرمز مكانا أساسيا في نظرية يونج - علم النفس التحليلي - فيعبر بقوله:" إن ما ندعوه بالرمز إنما هو مصطلح أو اسم بل وحتى صورة ربما كانت مألوفة في حياتنا اليومية وهو ما قد ينطوي على شئ خفي وغامض ومجهول بالنسبة لنا ويضرب مثالا بذلك الهندي الذي زار انجلترا وعندما عاد لبلده لم يستطيع أن يخفي عن أصدقائه أن الإنجليز يعبدون الحيوانات فقد شاهد في الكنائس القديمة صورا لثيران وحيوانات أخرى كالنسور والأسود تلك التي لم تكن في حقيقتها غير رموز لمؤلفي الأناجيل الأربعة (١٢).

> **إن رموز الحلم يتم استيفاؤها من المجتمع، ومن العادات والتقاليد، وتضع في اعتبارها تراث الشعوب والحكم والأمثال**

الرمز عند فرويد:

يرى فرويد أن الرمز يرمز للشيء مباشرة وبالتالي فإن الرمز يكون ثابتاً في الغالب، وأن الرمز صورة ذهنية عند الحالم تكشف عن تصوره للمرموز ولا تنفصل عن الحالم وتعكس البنيان العميق لشخصيته، ولذلك فحل شفرة الرمز مسألة صعبة تحتاج إلى الإحاطة بتصورات الحالم عن العالم المحيط به.

الرمز عند جاك لاكان:

قدم جاك لاكان مصطلح رمزي الذي ميز بين ثلاثة مجالات: هي الرمزي والخيالي والواقعي ويعطي مصطلح رمزي لديه تلك الظواهر التي يتناولها التحليل النفسي بوصفها بناءً لغوياً فاللاشعور على سبيل المثال إنما هو لسان حال الهو وتظل الوظيفة الرمزية هي السبب الكافي الذي يجب الوصول إليه من خلال منهج مؤسس على قاعدة التداعي الطليق (١٣).

تعددية الرمز الواحد:

إذا كانت الثقافات والمجتمعات المختلفة ترمز إلى الشيء الواحد أو الظاهرة الواحدة (الحداد مثلاً) برموز مختلفة (كاللباس الأسود أو الأخضر أو الطين الأبيض، ..الخ)، فإن الرمز الواحد كثيراً ما تكون له معانٍ كثيرة في المجتمعات المختلفة، بل وأيضاً في المجتمع الواحد، فإذا كان الطين الأبيض يرمز إلى الحداد عند سكان جذر الأندمان، فإنه يرمز عند بعض القبائل الأخرى، مثل قبيلة الإندمبو التي درسها فيكتور تيرنر إلى عدة أشياء في الوقت نفسه؛ فهو يرمز إلى النقاء والطهارة الشعائرية وإلى البراءة من ممارسة السحر والشعوذة وإلى قوة ارتباط بأرواح الأسلاف والأجداد (١٤).

الرمز وعلاقته بالحلم:

إن رموز الحلم يتم استيفاؤها من المجتمع، ومن العادات والتقاليد، وتضع في اعتبارها تراث الشعوب والحكم والأمثال، وحتى تلك الرموز الجنسية في الأحلام - التي قال عنها فرويد بأنها تمثل السواد الأعظم من رموز الحلم - هي في النهاية أيضاً مستقاة من ثقافة الشعوب، أي من المجتمع، ومن ثم فإن الرمزية في الحلم هي رمزية اجتماعية. وإن الحلم هو صورة مختزلة للواقع أو هو اختزال للعلاقات الاجتماعية عبر الرموز.. وهكذا فإن الرمزية في الأحلام هي وريثة الحياة الاجتماعية التي يحياها الفرد، فهي نابعة من عاداتنا وتقاليدنا المتوارثة، فالفرد يكتسب الرمز ومعناه من أحداث الحياة الاجتماعية التي يحياها والتي يتفاعل فيها مع غيره من الأفراد.. فالرموز ليست موروثة داخل الفرد، بل هي نتاج للتفاعل الاجتماعي. ولذلك نجد أن أحلام صغار الأطفال تكون خالية من الرموز، لأن قدرة الطفل الصغير على تكوين الرموز وفهم معانيها لم تكتمل بعد، كما أن عقله ما زال قاصراً عن إدراك فحش رغباته حتى يلجأ عمل الحلم لديه إلى الرموز،




أما الراشد فهو على العكس من ذلك يستخدم الرموز في الحلم لفهمه معانيها الاجتماعية، وإدراكه فحش رغباته وضرورة إشباعها بطريقة اجتماعية وفقاً لتقاليد المجتمع. وعلى هذا فإن الأحلام لا تقتصر في تعبيرها فقط على الدلالات الجنسية - كما يعتقد فرويد - ولكنها أعم وأشمل من ذلك لتعبر عن الدلالات الاجتماعية، وما الدلالات الجنسية سوى أحد جوانب الدلالات الاجتماعية (١٥).

الإسقاط:

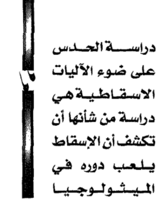
مصطلح نشأ في نظرية التحليل النفسي ويشير إلى كونه حيلة دفاعية محددة في التحليل النفسي وينحصر في أن يلصق الفرد بغيره مشاعره الأليمة، ودوافعه الغريزية المستهجنة، وهذا النمط من الدفاع القائم على طرد الأفكار غير المقبولة من الذات إلى العالم الخارجي إنما يجد أنموذجه الأصلي الأول في عملية بصق الفم للأشياء الكريهة وهو يعمل بصفة أساسية في الفوبيا والبارانويا ولكنه يعمل أيضا لدى الأسوياء، فهانز الصغير كان يكره أباه ويخاف منه ولكن تم كبت هذه المشاعر واسقط الكره والخوف على الخيل (١٦).

الإسقاط والحدس:

إن دراسة الحدس (توقع الأحداث) على ضوء الآليات الإسقاطية هي دراسة من شأنها أن تكشف أن الإسقاط يلعب دوره في الميثولوجيا - علم الأساطير - كما في رسم صفات شخصية البطل لدى الشعوب وغيرها. وبما أننا في مجال مناقشة العلاقة بين الحدس والإسقاط فإننا نورد أحد آراء فرويد الذي نعتبره كافياً لشرح هذه العلاقة والرأي هو التالي:" إن الحدس هو بمثابة إسقاط في الخارج لما أبحث عنه في الداخل...وأفسر عن طريق الحدس (أي يرد للحدس) حصول صدفة ما لها علاقة بفكرة من أفكاري والأشياء التي يعتبرها الحادس خبيئة (يمكنه كشفها عن طريق حدسه) وهي في تصوري الأشياء اللاشعورية.. الخ وفي اعتقادي أن قسما لا بأس به من المفاهيم الميثولوجية في العالم ليس إلا مجموعة إسقاطات ذاتية على العالم الخارجي... الخ فمنذ تعلم الإنسان التفكير كان يبحث عن حل لمشكلات العالم عن طريق عدد من الشخصيات. التي نسجها هؤلاء المفكرون (عن طريق الإسقاط) على غرارهم وعلى صورتهم الذاتية وهكذا فإنهم عللوا الأحداث والمصادفات (عن طريق الحدس وبالتالي الإسقاط) بأنها ظواهر وحوادث.. الخ وهم بذلك يشبهون أي شبه مريض الفصام الذي يفسر أي تصرف انطلاقا من هذيانه وإسقاطاته الذاتية(١٧).

الإسقاط والدينامية:

هناك الإسقاط من حيث هو نتاج طبيعي للدينامية التي تحكم كل مسالك الفرد بغير استثناء، وهذا المعنى هو أكثر المعاني شمولاً فالإدراك ليس غير شكل من أشكال السلوك والدينامية التي تحكم الإدراك هي الدينامية التي تحكم السلوك. وبهذا المعنى فإن الشخصية تعبر عن نفسها حتمًا في كل سلوك من مسالكها الأمر الذي يعبر عنه القول الشائع "كل إناء ينضح بما فيه". وبهذا تصبح الأشكال الثلاثة للإسقاط إنما هي مجرد تشكيلة تباينات للصور التي تتجسد عليها العوامل الذاتية في انتظامات الإدراكات والمسالك الخارجية وهكذا يرتد الأمر كله إلى فينومينولوجيا الإدراك وديناميات الموقف (١٨).



وخلاصة القول ان الإسقاط لا ينحصر في كونه آلية من آليات الدفاع كأن يلصق الفرد بغيره مشاعره هو ودوافعه هو، وإنما يقوم على معانٍ أخرى تجعل منه معطىً للإدراك بوصفه واحدا من تلك العمليات التي يتضمنها، ويستند فيها الإدراك إلى ديناميات المجال النفسي باعتبار أن الإدراك نتاج (بين - شخصي) مع البيئة الخارجية، وبخاصة عندما يكون الموضوع غير محدد، فإن المرء في إدراكه له يضفي عليه من عنده، فدوافع الشخص وما يغلب عليه من اتجاهاته تجعله يدرك الموضوع أو الموقف أو المثيرات بطريقة خاصة، وهكذا بقدر ما لا يكون الموضوع - أو المرئي - محددا، تتداخل الشخصية بالقدر نفسه لتسبغ على الموضوع دلالة ومعنى، وما أكثر معاني الإسقاط لدى فرويد إذ يراه في الحلم تعبيرا عن خارجي لعملية داخلية، لكن ثمة معنى آخر يتصل بالإدراك بوصفه إسقاطا، وهو أشمل من المعاني السابقة إذ يشتمل على كل مظاهر نشاط الفرد (١٩).

الذات:

يضم مصطلح الذات مجموعة من المفاهيم المرتبطة به مثل صورة الذات وتعني تصور الفرد لذاته وامكاناته وخصائصه وسماته واستعداداته ومجمل ما عليه شخصيته، وإدراك الذات الذي يشير إلى كيفية إدراك الفرد لذاته ومدى وعيه بأوجه القوة والضعف في شخصيته كالبخيل الذي يرى في نفسه غاية الكرم، وكلما اقترب إدراك الفرد لذاته من الموضوعية كان أقرب للتوافق والنجاح (٢٠)، ومفهوم الذات الذي يعد الطريقة التي يدرك بها الإنسان نفسه (٢١)، وهو يمثل صورة الذات أو فكرة الشخص عن ذاته والصورة التي يكونها الفرد عن نفسه في ضوء أهدافه وامكاناته واتجاهاته نحو هذه الصورة ومدى استثماره لها في علاقته بنفسه أو بالواقع (٢٢).

الحاسة الأخلاقية والتاريخية تجاه المجتمع عند نجيب محفوظ:

في كل أعماله يحاول نجيب محفوظ تقديم حلول لمشكلات مجتمعه في شكل فني جديد وكأنه يرجع في كل عمل إلى عشقه الأول الذي ينطلق منه وهو الإبداع الذي في جوهره وثوق الذات المبدعة مع القيم أو المثل الأعلى في مجتمعها، وشدة انتمائها الى ثقافة ذلك المجتمع وقرب انتسابها الى مؤسساته، فالعمق الاجتماعي يعبر عن مدى الامتداد الثقافي للذات نفسها، ويظهر في إنضاج الحاسة الأخلاقية عنده وإرهافه بحيث يستجيب في عفوية وتلقائية ايجابيا لما هو ايجابي لصالح مجتمعه وثقافته وسلبيا لما هو غير ذلك، كما يتمثل العمق الاجتماعي في إنضاج الحاسة التاريخية عند المبدع ليس بمعنى إدراك الجذور البعيدة أو الأصول الغائرة لثقافة مجتمعه بل سبر أغوار ثقافته وواقعها واستشراف حركة مستقبلها وما يتحرك في عمقها من اتجاهات أو توجهات مستكينة او بازغة أو متحركة إلى المستقبل، إن الذات المبدعة برهافة حاستي الأخلاقية والتاريخية فيها تستجيب لتصور الآخر الاجتماعي عندها (٢٣).

فنجيب محفوظ من خلال كل أعماله الإبداعية كان واعيا بهاتين الحاستين، فأدبه وإنتاجه الغزير والحاضر بقوة قد تربع به وبلا منازع على عرش الرواية العربية، رغم أن نتاجاته الأولى ابتداء بالرواية التاريخية وبعدها الاجتماعية ثم رواياته ذات الرؤية الفكرية والتأملية، هي المسؤولة عن هذا التربع، حيث كتب أهم واغلب أعماله منذ عام ١٩٣٦ حتي مطلع الثمانينيات، منذ قصته التي نشرها لأول مرة ثمن الضعف مرورا برواياته التاريخية حتي أعماله التي تسرد بمهارة منتقاة لتسجل تاريخ الشارع والحارة في الأحياء الشعبية للقاهرة بأسلوب ساحر ومغر ومبدع وكأنه حكواتي الحداثة، بين القصرين وقصر الشوق والسكرية وخان الخليلي وزقاق المدق والقاهرة الجديدة وبداية ونهاية، وفي اغلبها امسك محفوظ بتلابيب القاهرة قبل وبعد ثورة ١٩١٩ حتى ثورة ١٩٥٢، لتأتي بعدها رواياته ذات النفس الجديد حيث تواصل السرد العبقري ولكن هذه المرة في أعماق المتغيرات الحاصلة للنفوس وأحوال الطبقة المتوسطة والصغيرة في المجتمع المصري بعد الثورة فكان سرده ووصفه عموديا وأفقيا، بعد أن كان في السابق يعتمد الأفقية في أغلب حالات التناول، لتأتي السمان والخريف، وميرامار، اللص والكلاب، وأولاد حارتنا، والحرافيش (٢٤).

بعد أن كتب محفوظ ثلاث روايات تاريخية توجه نحو الناس الذين يعيش وسطهم ليكون لسان حالهم والمعبر عن حلمهم

فهو بعد أن كتب ثلاث روايات تاريخية هي: عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة، توجّه نحو الناس الذين يعيش وسطهم ليكون لسان حالهم والمعبّر عن حلمهم، فكانت رواياته الواقعية التي رسّخت للفن الروائي في الأدب العربي وتوّجته على عرش الرواية العربية. ورغم كل ما قيل ويقال عن صمته لسنوات بعد قيام الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ إلا أنها الأغنى في مسيرته الكتابية والإبداعية لأنها أنتجت لنا رائعته الثلاثية بين القصرين وقصر الشوق والسكرية، حيث أنها كانت ثمرة هذه السنوات التي لم يُصدر فيها أي عمل إبداعي، لانشغاله في كتابة هذه الرائعة التي ارتبط اسمه بها. كما كانت الخاتمة لمرحلة الواقعية التي كانت الثلاثية قمّتها في إبداعه والمبشرة ببداية مرحلة جديدة ورؤية مغايرة للواقع والفن الروائي التي تمثّلت في روايات اللص والكلاب والطريق والشحاذ وأولاد حارتنا وثرثرة فوق النيل. هذه الروايات التي بشّرت بقفزة كبيرة في أدبه ورؤيته للواقع، وكانت نهايتها بالهزيمة العسكرية في يونيو عام ١٩٦٧ التي أخرجت نجيب محفوظ، كغيره من المبدعين، عن طريقه الروائي ليكتب أدب اللامعقول المصور للواقع اللامعقول الذي أفرزته الهزيمة، مجموعات تحت المظلة، حكاية بلا بداية ولا نهاية، شهر العسل وغيرها (٢٥).

المنهج المستخدم في الدراسة:

تعتمد الدراسة الحالية على طريقة تحليل مضمون النص الروائي ومقارنته بالسيرة الذاتية لنجيب محفوظ.

ملخص لسيرة نجيب محفوظ:

فقد ولد "نجيب محفوظ" عبد العزيز ابراهيم أحمد الباشا في ١١ ديسمبر من عام ١٩١١ في حي الجمالية في القاهرة، والتحق في سن الرابعة بكتاب الشيخ بحيري وتلقى دروسه الأولى في مدرسة الحسينية الابتدائية وانتقل في المرحلة الثانوية إلى مدرسة فؤاد الأول حيث حصل على شهادة البكالوريا. وفي هذه المدرسة بدأ بكتابة القصة القصيرة منذ العام ١٩٢٨. في عام ١٩٣٢ ترجم كتاب "مصر القديمة" عن الإنجليزية وهو من تأليف جيمس بيكي. وفي عام ١٩٣٤ نشر قصته الأولى تحت عنوان "ثمن الضعف" في "المجلة الجديدة"، وفي العام نفسه تخرج من كلية الآداب في جامعة القاهرة، ليحمل الشهادة الجامعية في الفلسفة. في عام ١٩٣٦ بدأ يكتب القصة القصيرة بانتظام. وعمل من عام ١٩٣٤ حتى عام ١٩٣٨ موظفاً في إدارة جامعة فؤاد الأول. ثم عيّن في عام ١٩٣٨ سكرتيراً برلمانياً لوزير الأوقاف وبقي في هذا المنصب حتى عام ١٩٥٠ ثم التحق بوزارة الثقافة التي كانت تسمّى آنذاك وزارة الإرشاد القومي. وعيّن في عام ١٩٥٣ رقيباً على الأفلام في مصلحة الفنون. وتزوج في عام ١٩٥٤ في سن متأخرة (٤٣ عاماً) من السيدة عطية الله وأنجب منها ابنتيه أم كلثوم وفاطمة. وأخفى زواجه لمدة ١٠ سنوات. وأقام في شقته المتواضعة بالعجوزة سنوات طويلة ولم



يغيرها حتى بعد أن اشتهر عالمياً. وفي عام ١٩٦٠ أصبح مديرا لمجلس إدارة مؤسسة السينما ثم في عام ١٩٦٣ رئيساً للجنة القراءة في المؤسسة العامة للسينما والتلفزيون. وصدر في عام ١٩٦٥ قرار جمهوري قضى بتعيينه عضواً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. وفي عام ١٩٦٦ عيّن مستشاراً فنياً في المؤسسة المصرية العامة للسينما. وعيّن في عام ١٩٦٨ مستشاراً لوزير الثقافة ثروت عكاشة، وهو آخر منصب شغله حتى الستين من عمره. وفي عام ١٩٧١ أحيل على المعاش. وفي العام نفسه انضم إلى هيئة تحرير مؤسسة "الأهرام". وفي عام ١٩٨٨ فاز بجائزة نوبل للآداب. وفي عام ١٩٩٤ طعنه شاب متطرف بسكين في رقبته بعد صدور فتوى بتكفيره ونجا من تلك المحاولة. وفي عام ٢٠٠٦ اشترط موافقة مؤسسة الأزهر على إعادة نشر رواية "أولاد حارتنا"، مسبوقة بمقدمة لأحد مفكري "الإخوان المسلمين". وتوفي يوم ٣٠ أغسطس ٢٠٠٦.

ملخص تاريخ عاشور الناجي.

أثناء سيره لصلاة الفجر يعثر الشيخ عفرة زيدان على طفل حديث الولادة ملقى على الأرض، فيرق له ويأخذه ليربيه، ويعمل في شبابه حمالا ثم مكاريا ويرفض الانضمام للفتوات ويتزوج من زينب وأنجب منها ثلاثة من الأبناء، ويتزوج فلة بنت لعوب لا أصل لها وقد جاوز الأربعين عاما. وينجب ولدا اسماه شمس الدين، وتأتي الشوطة (الطوفان) ويهرب من الموت إلى الخلاء. ويعود فإذا بأبنائه وزوجته زينب قد ماتوا مع بقية أهل الحارة، وأصبح هو الناجي الوحيد من الشوطة، ويحتل (يرث) دار البنان وتتوالى الأحداث فيوشى به ويدخل السجن ويخرج ثانية فيعود الى حرصه على العدل بين الناس، ويدافع عن المظلومين ويعطي المحرومين ويهتم بالتكية وزاوية الصلاة ويكبح المتجبرين ويهتم بالحرافيش (الغلابى) ويسجن ويخرج من السجن، وتستمر حياته إلى أن يغيب الغياب الأسطوري فلا هو ميت ولا هو حي فيتحقق له الخلود (٢٦).

تحليل النص:

الرمز في غياب الأصل:

في قراءة محمد غانم حول دلالة غياب أصل شخصية عاشور الناجي يعتبرها مناسبة للحديث عن مشكلات الأطفال اللقطاء وأن الرموز العظيمة مجهولة الهوية والأصل وقضية الوراثة والبيئة وأثرها في شخصية عاشور وزيدان (٢٧).

وليس من شك في أن غياب أصل عاشور الناجي – طفل لقيط – مجهول الأب والأم يعثر عليه الشيخ عفرة وهو ذاهب لصلاة الفجر فيعود به الى بيته فيقابله الناس ويسألونه:" سلامتك يا شيخ عفرة. فقال بعد تردد: عثرت على وليد تحت السور العتيق (ص: ٧).

هذا الغياب للأصل يؤكد أننا أمام شخصية أصيلة تشير إلى الوجود الإنساني أصلاً وتعيدنا رمزياً إلى شخصية آدم أبو البشر فقد كان من غير أب وأم بل خلقه الله من الطين وتعرفنا على آدم أبو الإنسانية، وها نحن نعرف عاشور – الإنسان الأصل – فيقول محفوظ: " هام عاشور على وجهه. مأواه الأرض. هي الأم والأب لمن لا أم ولا أب له(ص: ١٩).

فكأن كل مجهول الأب والأم يكون هو الإنسان كما هو آدم الإنسان، وعاشور يعرف باسمه ولقبه بدون اسم الأب، ونجيب محفوظ يعرف باسمه – اسم مركب "نجيب محفوظ" – بدون اسم الأب أيضاً. ولأنه – عاشور – آدم فعليه أن يتزوج من حواء التي بلا نسب أيضاً في الزواج الثاني الذي يكون فيه مساحة الاختيار أكبر من الزواج الأول فيحب فلة ويصفها محفوظ بقوله:" ومما جعلها أثيرة عنده أكثر أنه وجدها – مثله – مجهولة الأب والأم(ص: ٥٢). إذن نحن أمام الانسان الأول أو الانسان الأصل الذي يضم الرجل والمرأة – آدم وحواء – فالرواية بهذا المعنى ستحكي عن أصل الإنسان والإنسانية بشقيها الرجل والمرأة.

. رمز اسم عاشور الناجي / نجيب محفوظ.

يردنا نجيب محفوظ وبعبقرية لا نظير لها، واستبصار هو من قوة نفسية خارقة من خلال الاختيار المذهل لاسم عاشور الناجي إلى يوم العاشر من المحرم ذلك اليوم الذي نجى فيه موسى عليه السلام من فرعون وقومه بمعجزة كونية وهي شق طريق في البحر إذ يضرب بعصاه البحر فينفلق فيكون كل فرق كالطود العظيم فيمشي موسى آمنا مطمئنا، وقد كان الموت حقيقة مؤكدة لموسى ومن معه ولا مفر منه حتى أن القوم أدركوا ذلك واستسلموا له إلا أن تأتيهم معجزة وها هي المعجزة تأتي لموسى بوحي من السماء يقول تعالى:"فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم (٦٣) وأزلفنا ثم الآخرين (٦٤) وأنجينا موسى ومن معه أجمعين (٦٥) (سورة الشعراء)، وقوله تعالى:" ولقد أوحينا إلى موسى أن أسر بعبادي فاضرب لهم طريقاً في البحر يبساً لا تخاف دركاً ولا تخشى (٧٧) وأضل فرعون قومه وما هدى (٧٩) يا بني إسرائيل قد أنجيناكم من عدوكم وواعدناكم جانب الطور الأيمن ونزلنا عليكم المن والسلوى (٨٠)" (سورة طه).، وتأتي معجزة عاشور عن طريق الحلم – والحلم في أحد دلالته ما هو شكل من أشكال الوحي الذي تم مع إبراهيم ويوسف – الذي رأى فيه الشيخ عفرة يأمره بالخروج من الحارة فيستجيب ويدعو أهل الحارة وأسرته للخروج معه فيرفضون:"

نام ساعتين.

رأي الشيخ عفرة زيدان.

هرع نحوه مجذوبا بالأشواق.

كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطوتين.

هكذا اخترقا الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل.

وناداه من أعماقه ولكن الصوت في حلقه انكتم (ص: ٥٧).

فقال بجدية غير متوقعة:

علينا أن نهجر الحارة بلا تردد.

فرمقته غير مصدقة فعاد يقول:

بلا تردد

فتساءلت مقطبة:

ماذا حلمت يا رجل؟

أبي عفرة أراني الطريق..

إلى أين؟

إلى الخلاء والجبل

الموت حق والمقاومة حق

ولكنك تهرب

من الهرب ما هو مقاومة (ص: ٥٨-٥٩).

أليس هذا الحلم نفس ما ذكره القرآن حول كيفية نجاة موسى؟ وإننا لنلمح دلالة أخرى في النجاة نعود معها لنجاة نوح ومن معه، وغرق ابنه في الطوفان لرفضه الاستجابة لنداء الأب، وهكذا عاشور أيضاً عندما عرض على أبنائه الخروج معه فيقول تعالى:" قال رب إن قومي كذبون(١٧) فافتح بيني وبينهم فتحا ونجني ومن معي من المؤمنين (١٨) فأنجيناه ومن معه في الفلك المشحون (١٩) ثم أغرقنا الباقين (٢٠)(سورة الشعراء). وكذلك في نجاة لوط من الهلاك ورفض زوجته الخروج معه فهلكت، وقوله تعالى:" قال إن فيها لوطاً قالوا نحن أعلم بمن فيها لننجينه وأهله إلا امرأته كانت من الغابرين (سورة العنكبوت:أية ٣٢). وقوله تعالى:" فما كان جواب قومه إلا أن قالوا أخرجوا آل لوط من قريتكم إنهم أناس يتطهرون (٥٦) فأنجيناه وأهله إلا امرأته قدرناها من الغابرين(٥٧) (سورة النمل).

وكأن الخروج من المكان وتركه هو الوسيلة للنجاة كما يقرر القرآن عن معظم الأنبياء وسيرة الرسول وهجرته ونجاته من محاولة قومه قتله أظهر تأكيد لذلك:" وهاجر عاشور في الفجر وتحركت به الكارو نحو القبو (ص ٦١)،. وهذا ما نراه بوضوح في كيفية نجاة عاشور

نلاحظ تلاقي دلالة اسمي عاشور الناجي ونجيب محفوظ، وهذا التلاقي موجود في حادث الموت والاغتيال والنجاة لديهما

:"اجتمع عاشور بأسرته الأولى، زينب وحسب الله ورزق الله وهبة الله وباح لهم بحلمه وعزمته ثم قال: لا تترددوا فالوقت ثمين.

فسأله هبة الله أليس الموت في الخلاء يا أبي؟

فقال عاشور وهو يزداد غضبا: علينا أن نبذل ما في وسعنا وان نقدم الدليل للمولى على تعلقنا ببركته.

فهتفت زينب: أفسدت البنت عقلك!

فقلب وجهه في وجوههم وتساءل:ما قولكم؟

فأجابه حسب الله عفواً يا أبي نحن باقون ولتكن مشيئة الله!

هام عاشور في حزن عميق ثم غادر المكان(ص ٦٠).

ونذكر أن نجيب محفوظ يدل اسمه المركب على النجابة وهي الذكاء والفطنة والعبقرية، ومحفوظ أي مصان ومحمي بعناية الله من كل الأخطار، وهو يقرر في الرواية أنه لا يسلم من الشوطة إلا من سلمه الله. ونلاحظ تلاقي دلالة اسمي عاشور الناجي ونجيب محفوظ، وهذا التلاقي موجود في حادث الموت والاغتيال والنجاة لدى كل واحد منهما. وبعدها تكون الحياة الأكثر خصباً وشهرة والأكثر نماءً وثراءً لكليهما فعاشور يقدم أعظم ما عنده للحارة والحرافيش:"وتحمس الجميع لإغداق الثناء عليه لجوده وإحسانه وعطفه، كان راعي الفقراء، يتصدق عليهم، ولم يقنع بذلك فكان يشتري الحمير ويسرح بها العاطلين، أو يبتاع لمن يريد عملاً السلال والمقاطف وعربات اليد، حتى لم يبق عاطل واحد في الحارة عدا العجزة والمجاذيب، الحق إنه لم يعرف عن وجيه من قبل مثل ذلك. لذلك رفعوه إلى مرتبة الأولياء، وقالوا إنه لذلك نجاه الله من دون الآخرين وهدأ عاشور واستكن ضميره الحي. وشرع في تحيق أحلام كانت تراوده من قبل (ص:٧٤)، ونجيب محفوظ يقدم أعظم ما عنده لمصر والعالم والطبقة الشعبية – المتوسطة – ورفعه الكتاب والنقاد والعالم إلى مرتبة مثل ما حظي بها عاشور.

. الدلالة الرمزية للاختفاء:

يحقق عاشور الناجي العدل والخير والحق، ويلتزم بتعاليم الدين أشبه بالتصوف في مضمونه لا في شكله، ويعطي الفقراء وينصر الضعفاء، ويهرم ويدخل إلى التكية ولا يعود، ولا يموت، وينتظر الكل عودته ويظل طوال الملحمة الغائب / الحاضر.....

إن الاستبصار بالذات والمصير وإسقاط المستقبل هي آية المبدع الحق، فها هو نجيب محفوظ يعيش ويعمر حتى العام الخامسة والتسعين. وتضعف صحته وسمعه وبصره وكأنما فقد المكان والزمان ويعيش في عزلة تامة ليس معه إلا زوجته ويحقق الخلود الأسطوري بجائزة نوبل وألقاب عديدة حصل عليها حتى المبدعون المصريون يعطونه أقلامهم اعترافا منهم بفضله عليهم في حفل عيد ميلاده عام ٢٠٠٥.. وكأنه الخلود الذي استبصر به في شخصية عاشور وغيابه الأسطوري، كما نلحظ في ذلك الغياب تأثراً واضحاً بفكرة المهدي المنتظر.

. الصبر الخالد وعلاقته بالتصوف:

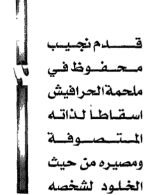
التصوف في حد ذاته إعادة قراءة للمفاهيم السائدة وتحاور معها، والتواصل مع المطلق بكل أشكاله



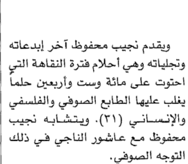
ووالوصول الى جوهر العلاقات في الفن والانسان والوجود ومن هنا يكون الهاجس الابداعي في التجربة الصوفية ككل حالة إبداع وحالة حياة كاملة في الوقت نفسه تتحقق بالكتابة كفعل وجودي يخلق لغته ويعيشها في نفس اللحظة وينتج عنها الحياة أثناء حركته في اللغة حيث الكتابة الصوفية ليست اداة لتشخيص وضعيات خارجية وإنما هي تجربة في حد ذاتها(٢٨).

وقدم نجيب محفوظ في ملحمة الحرافيش اسقاطاً لذاته المتصوفة ومصيره من حيث الخلود لشخصه وبخاصة في شخصية بطلها عاشور الناجي ذلك الذي لم يحدث فيما يغلب على الظن عندنا إلا لدى عدد قليل من كبار المبدعين والمتصوفين أمثال الحلاج الذي يؤثر عنه أنه تنبأ بمصيره مقتولاً بل ومصلوباً (٢٩)، وها هو - الحلاج - يقول:" اقتلوني يا ثقاتي فإن حياتي في مماتي "، وكأنه الخلود الذي يبدأ بالموت وليس بالميلاد.

وكان الحلاج مسقطاً ذاته في هذا القول وهو الذي عاش مصلحاً اجتماعياً، وكأن التصوف الحقيقي في جوهره آلة دفع في خدمة الناس، وفي الارتقاء بهم وتقديم رؤى لحل مشكلاتهم، ونجيب محفوظ مستبصر بكل ما سبق فهو المصلح الاجتماعي والمتصوف والمبدع الذي يرى بعيني زرقاء اليمامة فيحذر مجتمعه وأمته العربية والعالم من خطورة غياب العدل الاجتماعي وتهميش الطبقة المتوسطة - في ظننا أنها الحرافيش -، والديكتاتورية السياسية...الخ. ففي الملحمة يقول الاناشيد باللغة الفارسية وكأنه يريد أن يقول إن الأسرار الغامضة للتكية - التصوف - لا توهب لأي أحد وإنما يفهم كنهها كل من يحاول أن يجتهد ليفهم رموزها ويتحد معها، فالعالم الصوفي رمزاً واعياً لنقل الدلالات وكأنه يحاول القول بأن لغة التكية هي أشبه بلغة الكون، يقرأها كل من يحاول قراءتها بالطريقة التي يستهويها ويفهمها كل من يحاول أن يقترب منها(٣٠).



قدم نجيب محفوظ في ملحمة الحرافيش اسقاطاً لذاته المتصوفة ومصيره من حيث الخلود لشخصه



ويقدم نجيب محفوظ آخر إبدعاته وتجلياته وهي أحلام فترة النقاهة التي احتوت على مائة وست وأربعين حلماً يغلب عليها الطابع الصوفي والفلسفي والإنساني (٣١). ويتشابه نجيب محفوظ مع عاشور الناجي في ذلك التوجه الصوفي.

الرمز في النجاة من الشوطة /الإرهاب:

كان الحدث الأصعب في حياة نجيب محفوظ يوم الجمعة الخامس عشر من (اكتوبر) عام ١٩٩٤ عندما تعرّض له شاب غضّ لم يقرأ كلمة مما كتب نجيب محفوظ ولم يكن يعرفه، هذا الشاب طعن نجيب محفوظ في أسفل عنقه وفرّ هاربا الي أن ألقي القبض عليه، ورغم جريمته النكراء الاّ أنه قال جوابا على سؤال له انه غير نادم، وأنه لو سنحت له الفرصة فسيقوم بذلك ثانية. وقال: انّه لم يقرأ لنجيب محفوظ حرفا، لكن أميره أصدر فتوى بتكفير محفوظ، وهو نفذ ذلك. وعانى نجيب محفوظ سنوات بسبب الاعتداء عليه، ووهن جسده، وخفّ بصرُه، وثقل سمعه، وقلّت حركته، وتقلّصت مشاويره، وتحدّد المقربون منه. ولكنه عاد ليزاول الإبداع ويكتب، وأصدر العديد من الأعمال حتى كانت الأشهر الأخيرة فعافت الروح جسدها الواهن وتمرّدت عليه وفارقته متسللة لتترك الملايين من أقرب الناس إليه حتى آخر مَن قرأ له في مواجهة صدمة الفراق المتوقّع، لا ليقولوا: لماذا وكيف؟ وإنما ليمسحوا الدموع ويترحّموا ويعودوا ليُعايشوه من جديد وسط العشرات والمئات من الناس. وهذا ما حدث لعاشور الناجي فقد أحبه الناس وأعجبوا به وناصروه وقدم لهم أهم أعماله بعد نجاته من الموت، وفي خاتمة أيامه تمنوا عودته بعد غيابه، ولم يصدقوا موته.

وينجو نجيب محفوظ من محاولة الاغتيال - بمعجزة - بعد عدة طعنات بالرقبة وقد جاوز الثمانين من عمره يومذاك. ويتم العثور على الطبيب المنقذ قبل ركوب الاسانسير بثوان معدودة ليكون الاكتشاف بأنه من المختصين في مثل هذه العمليات. لتتحقق معجزة النجاة من الموت - القتل - ليصبح الناجي من محاولة الاغتيال الآثمة - التي تشبه الشوطة التي ألمت بالحارة وقضت على من فيها في رواية الحرافيش - وهل كان تكفير المبدعين والكتاب والفنانين والمفكرين في أواخر الثمانينيات والتسعينيات، ورفع دعاوى الحسبة عليهم والتفريق بينهم وبين زوجاتهم - نصر حامد أبو زيد -، بل واغتيالهم - فرج فودة - أوالمطالبة بقتلهم - وهؤلاء كثير -، ووصول خطابات التهديد بالقتل لكثير منهم، وقتل أطفال المدارس والسائحين شوطة تجتاح مصر حينها؟ يقينا أن نعم، وها هو بمعجزة إلهية ينجو من القتل، ليصبح كما استبصر قبل عشرين عاماً ويحدس هو عمق عمق التجربة الإبداعية عاشور الناجي الرمز الأسطوري فيقول:" إنها الشوطة، تجيء لا يدري أحد من أين، - من يصدر ذلك الارهاب لمصر ومن أين ياتي إليها في تلك الفترة -

تحصد الأرواح إلا من كتب الله له السلامة،

اسمعوا كلمة الحكومة،

أنصت الجميع باهتمام،

ترى أفي وسع الحكومة دفع البلاء؟.

تجنبوا الزحام، تجنبوا القهوة والبوظة والغرز!

الفرار من الموت إلى الموت ! لشد

ما تتجهمنا الحياة ((ص: ٥٦)". ندرك الآن أن نجاة نجيب محفوظ من الاغتيال كانت لأن الله كتب له السلامة. وأنه قدم تصوراً لمواجهة تلك الشوطة الجديدة - الارهاب - يقوم على الحكومة والناس معاً فلكل دوره ويجب الوفاء به.

وبعد الخروج من الحارة يقول محفوظ:" قضى عاشور واسرته ما يقارب الستة الأشهر لم يغادر الكهف إلا ليحضر ماء من حنفية الدرّاسة أو يبتاع علفاً للحمار أو بعض الضرورات في نطاق ما يملك (ص: ٦٣)، وكأنها فترة إعداد لما هو قادم من إلهامات التصوف ولعل ذلك المشهد متصل بما كان عليه الرسول (صلى الله عليه وسلم) قبل نزول الوحي.

الزواج وأسماء الأبناء:

يتزوج كلاهما عاشور - نجيب محفوظ - بعد أن جاوزا الأربعين عاماً، فهذا هو عاشور الناجي يتزوج ثانية - ذلك الزواج الحقيقي - بعد أن غادر الشباب كما تزوج نجيب محفوظ بعد أن غادر الشباب فيقول عن عاشور:" وسعد الرجل - عاشور الناجي - بزواجه حتى خيل لمن رآه أنه رجع إلى شبابه الأول (ص: ٥٢).وينجب نجيب محفوظ بنتين وهما يساويان في القسمة كما يقول فقه المواريث والشهادة رجلاً واحداً، وعاشور ينجب ولداً واحداً ويسميه شمس الدين - علامة على التمسك بالدين والنور الكامن والبادي فيه - فيقول:" وتمضي الأيام وتحمل فلة، ثم تنجب ذكراً يسميه أبوه شمس الدين" (ص: ٥٣). ويسمي نجيب محفوظ ابنتيه فاطمة وأم كلثوم على أسماء بنات الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) وهذا فيه تدين واحترام لمبادئ الدين، وهناك من يرجع تلك التسمية إلى أنه كان يحب الاستماع إلى الفنانة كوكب الشرق أم كلثوم ولكن ماذا عن اسم فاطمة؟، فكما هو ثابت أن هناك حتمية نفسية تكمن وراء اختيار أسماء الأبناء، ولعلنا لا نخالف الواقع فقد لاحظنا أن بعضاً ممن يظهرون سلوكاً متديناً يطلقون على أبنائهم أسماء ليست من أصل عربي أو إسلامي بل هي من ثقافات أوربية أو تركية أو فارسية، وعاشور متدين متصوف ونجيب محفوظ تضج أعماله بمعاني التصوف والانتصار للدين كما في ميرامار وأولاد حارتنا وغيرهما.

المال والثراء / جائزة نوبل:

يحصل عاشور على أموال أحد الأثرياء (اسمه البنان) فيقول: "وكلما خرج مبكراً ليعد العربة جذبت عينيه دار البنان. تعجبه هامتها الأرجوانية وضخامتها المهيبة وأسرارها المنطوية (ص: ٧٠). من من الادباء والعلماء لا يحلم بجائزة كنوبل؟. فيقول:" ويرسخ الإغراء في أعماقه وينفث أحلاماً سحرية. كما اشتاق يوماً إلى الإطلاع على أسرار التكية (ص: ٧٠). وكأن الجائزة لها هيبتها ومتعتها كما التكية وما ترمز إليه، ويهتدي عاشور لحكمة جديدة بعد حصوله على ثروة البنان فيقول:" المال حرام ما لم ينفق في الحلال، ... ومضى يذرع السلاملك حائراً، ثم تمتم: هو حلال ما دمنا ننفقه في الحلال (ص: ٧٣). - نلاحظ دلالة البنان التي تشير إلى أطراف الأصابع - وكأن الثروة ستحل على نجيب محفوظ من البنان أي الأصابع وهذا دليل على الكتابة والإمساك بالقلم وهذا ما تحقق بنوبل وأموال كثيرة جاءته من مهنة الكتابة تأليف أو كتابة سيناريو لبعض الأفلام السينمائية - كأنه ميراث شرعي ويثور الجدل حول أحقيته في هذا المال والثروة.

ويحصل نجيب على جائزة نوبل فيصبح الجدل على أشده حول الجائزة، والصهيونية، وأولاد حارتنا، ومدى أحقيته بالجائزة، والشبهات حولها وكأنهم أرادوا سجنه في موالاته لذلك اللاكيان ولكنه خرج منها ولم يفقد شيئاً من حب الجماهير كما حدث تماماً لعاشور. ويهتم عاشور بالتكية. التي تمثل الاشعاع الرئيسي الذي يحمل معنى الكون كله حيث الأناشيد التي تخرج منها آناء الليل وأطراف النهار، إنها رمز لقانون الخير / القوة لتي تهب للضعفاء أسباب الحياة لأعمال الخير وتعليم أولاد البسطاء الحرافيش، فيقول:"لم أستأثر بالمال لنفسي، اعتبرته مال الله واعتبرت نفسي خادماً له في إنفاقه على عباده فلم يعد يوجد جائع ولا متعطل ولم يعد ينقصنا شيء فعندنا السبيل والحوض والزاوية (ص: ٨٣).

ويقدم نجيب محفوظ قيمة الجائزة لأحد البنوك ويعمل وديعة - التكية - وتنظيم لجنة لرعاية الوديعة التي قرر أن يعطى ريعها السنوي في كل مرة لإحدى الجهات العاملة في مجال خدمة الإنسان فيكون الخلود بهذا الوقف الخيري ورمز العطاء وتمسك بتعاليم الدين والزهد في متاع الدنيا.

الموت / الغياب/ النهاية"

ويرحل نجيب محفوظ عن الحياة في نهاية شهر اغسطس من عام ٢٠٠٦ ويالها من أعجوبة اذ يختفي عاشور الناجي في ملحمة الحرافيش في الخريف. تقول فلة زوجته مخاطبة ابنها شمس الدين:" أبوك لم يرجع من سهرته !

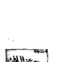
فيرد ماذا حدث؟

فقالت تتحدى هواجسها:

لعل النوم قد غلبه...

ومضى وهو يقول:" كيف يطيب السهر في فجر الخريف؟ (ص: ٩٠). وما يفهم من هذا المقطع أن الزمان هو نهاية الصيف وبداية الخريف حيث الحر الشديد الذي لا يصلح معه السهر، ويفارقنا محفوظ في مثل هذا التوقيت تماماً لتكون الأعجوبة الأخيرة التي يصدمنا بها، وليتأكد ما ذهبنا إليه في هذه النظرة الأولى على الحرافيش التي رأى فيها مصيره ونهايته وخلوده إذ الخالدون لا يموتون أبداً.

أما المعنى الأعمق فهو أن نجيب محفوظ منذ سنوات وهو يعيش في الخريف حيث الذبول الجسمي وضعف السمع والبصر والقدرة على الحركة



والإصابة التي تركت آثارها فيه، ومع ذلك فقد طاب له السهر في جو الخريف وكأنه يحس النهاية فيقرر ان يأخذ من الحياة أكثر مما تريد أن تعطيه إياه، وقدم بعض إبداعاته في تلك الفترة مثل أحلام فترة النقاهة التي كانت تنشر تباعاً في مجلة نصف الدنيا بالقاهرة.

أما ساحة الإبداع قبيل رحلة الوداع من المستشفى إلى مثواه الأخير وما تركه من أثر في نفوس محبيه فهل قصدها حين كتب المقطع التالي من الحرافيش: "عما قليل سيلقى أباه سيجده مستلقياً بلا غطاء واخترق القبو إلى الساحة.. سبقته عيناه وهو يتأهب لملحمة اللقاء.. ولكنه وجد المكان خالياً. جال ببصره فيما حوله في صمت وقهر. الساحة والتكية والسور العتيق ولا أثر لإنسان. في هذا الموضع يجلس العملاق عادة فأين ذهب؟ (ص: ٩٠).

خاتمة:

من خلال تحليل النص الأدبي ومقارنته بسيرة نجيب محفوظ الذاتية تبين لنا أن هناك رمزية واستبصاراً بالذات والإسقاط الذاتي فيما يتعلق بنجيب محفوظ على شخصية عاشور الناجي وكأنه كتب سيرته الذاتية فيه واستبصر بمصيره ومستقبله في تلك الشخصية عاشور الناجي.

* كاتب وباحث مصري مقيم بقطر

الهوامش:

القرآن الكريم.

١-خالد محمد عبد الغني: ديوان وحي التجلي. القاهرة. ٢٠٠٧.

٢-خالد محمد عبد الغني: الاستبصار والذات والمصير بين محفوظ وعاشور الناجي (رواية الحرافيش نموذجاً).الدوحة. جريدة الشرق القطرية، عدد٦٧٢٧، ١٦/١١/٢٠٠٦.

٣-خالد محمد عبد الغني: السيرة الذاتية في الحرافيش والموت المؤجل (عاشور الناجي ومحفوظ). الدوحة. جريدة الشرق القطرية، عدد٦٧٢٨، ٢٠٠٦/١١/١٧.

٤-خالد محمد عبد الغني: تاريخ عاشور الناجي هو تاريخه: (هل كانت الحرافيش سيرة محفوظ الذاتية).القاهرة.جريدة أخبار الأدب.عدد ٧٠٠ بتاريخ ٢٠٠٦/١٢/١٠.

٥-يحيى الرخاوي: قراءات في نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٢.

٦-عبد الله إبراهيم: أبوية نجيب محفوظ. نص محاضرة ألقيت بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بالدوحة بتاريخ ٢٠٠٦/٩/١٣.

٧-مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ - الثورة والتصوف-.القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.٢٠٠٢.

٨-يحيى الرخاوي: مرجع سابق.

٩-السيد فضل: صوت الراوي في ملحمة الحرافيش. منشأة المعارف. الإسكندرية.١٩٩٣.

١٠- محمد حسن غانم: التحليل النفسي للأدب: دراسة نفسية في ملحمة الحرافيش. مركز الحضارة العربية. القاهرة. ٢٠٠٤.

١١- مروة عبد السلام: ملحمة الحرافيش بين النص الأدبي والمسلسل التليفزيوني. رسالة ماجستير. أكاديمية الفنون.٢٠٠٦.

١٢- حسين عبد القادر وآخرون: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. ط١، دار سعاد الصباح، الكويت. ١٩٩٣.

١٣- حسين عبد القادر وآخرون:مرجع سابق.

١٤- أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي. في مجلة " عالم الفكر "، المجلد السادس عشر - العدد الثالث، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر، تصدر عن وزارة الإعلام - الكويت، ١٩٨٥.

١٥- عادل كمال خضر: الرمزية في الأحلام. القاهرة. مجلة علم النفس. الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤٩، ١٩٩٩.

١٦- سامية القطان: كيف تقوم بالدراسة الإكلينيكية. الجزء الأول ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.١٩٧٩.

١٧- محمد أحمد النابلسي: الإسقاط ودراسة الشخصية. مجلة الثقافة النفسية المتخصصة، مركز الدراسات النفسية- والنفسية الجسدية، المجلد الأول، العدد ٤، دار النهضة العربية، بيروت.١٩٩٠.

١٨- سامية القطان: مرجع سابق.

١٩- حسين عبد القادر: التحليل النفسي ماضيه وحاضره. دار الفكر العربي. دمشق. ٢٠٠٢.

٢٠- فرج طه وآخرون: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. ط١، دار سعاد الصباح، الكويت. ١٩٩٣.

٢١- شاكر قنديل وآخرون: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. ط١، دار سعاد الصباح، الكويت. ١٩٩٣.

٢٢- عادل الأشول:موسوعة التربية الخاصة. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة. ١٩٨٧.

٢٣- سيد أحمد عثمان: الذاتية الناضجة "مقالات في ما وراء المنهج"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٠.

٢٤- جمال محمد تقي:نجيب محفوظ قبل وبعد النوبل. من مقال على الانترنت.٢٠٠٦

٢٥- نبيه القاسم: نجيب محفوظ: لا أقول وداعاً مكانك في القلوب. من مقال على الانترنت.٢٠٠٦

٢٦- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش. مكتبة مصر. القاهرة.١٩٧٧.

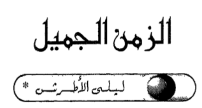
٢٧- محمد حسن غانم: مرجع سابق.

٢٨- سحر سامي:شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية.القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.٢٠٠٥.

٢٩- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٦.

٣٠- مصطفى عبد الغني:مرجع سابق.

٣١- نجيب محفوظ: أحلام فترة النقاهة.ط١. القاهرة. دار الشروق.٢٠٠٥.



الزمن الجميل

ليلى الأطرش *

لماذا يحال إلى عقود الخمسينيات والستينيات وأحيانا السبعينيات من القرن الماضي بأنها الزمن الجميل؟ وتتنافس الفضائيات في تسمية أغاني وأفلام تلك المرحلة بما يدل على عهد جميل مضى، مما يعني بالضرورة أن الحاضر أقل روعة وإبداعا.

من المؤكد أن في ذلك ظلماً للتطور الطبيعي للزمن، ولتداخل عناصر تكوينه الاجتماعي والسياسي والثقافي والمعرفي.

والتحسر على الزمن الجميل هو نوستالجيا متحكمة في الشخصية العربية، وهي متوائمة مع ذهنية المؤامرة التي يحمّلها الراهن جلّ إخفاقاته، ويؤكد مسؤوليتها عن الخواء الروحي والردة الدينية والفكرية والتردي السياسي، ودون اعتبار للمتغيرات التي تتحكم في حركة التاريخ. فالعناصر التي شكلت "الزمن الجميل" تجتمع على مكوّن واحد هو "الحلم" والذي فرضت محاولة تحقيقه انفتاحا فكريا على الذات والآخرين، وحين تحلم الشعوب تحقق معجزاتها.

وتميّز القرن الماضي ببروز القوميات التي استمدت مصداقيتها وقوتها من حركات ثقافية جسدت الأبعاد الروحية لهذه الشعوب، حتى المهمشة أو المحتلة منها، فتشابهت أحلام أناسها، وتبادلوا الآداب والفنون، ومجّدوا كفاح وأبطال الآخرين. وتخطت إبداعات القوميات الصغيرة حدودها الإقليمية لتؤثر في الثقافة العالمية.. وقد أتاح لها ذلك مناخ القرن العشرين بما حمله من تقدم علمي مذهل وثورات اجتماعية كبرى وحروب عالمية، وكان لا بد من تعبير الإنسان عن كل هذه التحولات فكرا وفنا.

وقد عاش العالم العربي إرهاصات التغيير هذه منذ ابتعث محمد علي مختلف الدارسين إلى الغرب، للوقوف على حضارته لبناء دولته الوليدة في مصر، الجيش وموسيقاه، والممرضات والقابلات تماما مثل الأدباء والحقوقيين والمهندسين.

وبدأت الثورة الاجتماعية الحقيقية بالفنون، الغناء والسينما والمسرح ثم الإذاعة المصرية في الثلاثينيات، وبرزت أسماء سيد درويش وجورج ابيض ونجيب الريحاني ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد والقصبجي وأم كلثوم وفريد الأطرش ثم عبد الحليم حافظ وفرق المجددين لحنا وكلمة، وتطورت السينما إلى أفلام الواقعية التي بدأت بمحمد كريم وكرسها صلاح ابو سيف إخراجا ونجيب محفوظ ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس بالروايات والسيناريوهات.

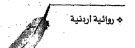
وواكبت دول عربية أخرى تجديدا فنيا وأدبيا عكس ما تعيشه من تحولات معرفية واجتماعية كلبنان والعراق والمغرب العربي، وحقق إنجازات بنسب متفاوتة.

وقد انعكست أجواء التغيير العالمية والعربية على الشعراء تحديدا قبيل منتصف القرن الماضي فبحثوا عن صياغة وتجارب نفسية جديدة لا يحتملها عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، ورغم المجابهة العنيفة لهذا التجديد إلا أنه أوجد له مكانة في الأدب العربي الحديث، وبرزت أسماء المبدعين الراحلين من أمثال نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ونزار قباني وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

وقد تغير الحال مع ثورة الاتصالات التي شهدتها نهايات القرن ومع اندحار فكرة القومية أمام هجمة القطب الواحد ومقولات العولمة التي هددت الهويات لشعوب كثيرة فارتدت إلى ذاتها وخيباتها بحثا عن هوية مهددة فانعكس هذا على الفكر والإبداع الذي رضخ لشروط إبداعية خارجية لا تنبع من ذاته، وصار مقلدا لما يعتقد أنه مقبول عالميا، فافتقر إلى الخصوصية التي تميز الإبداع وتحدد هويته.

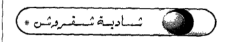
ولهذا تبدو معظم الفنون والمنتجات الإبداعية هجينة ونشازا أحيانا، مما يدفع الكثيرين إلى الإحالة على المنجز الإبداعي السابق بأنه "الزمن الجميل". وفي هذا ظلم لشروط الراهن ومبدعيه من الشباب ، ومن الرحمة التأكيد على حقهم في معايشة ظروفهم ومحاولة اللحاق بها وتقدير قسوة ذلك، ومنطق التطور التاريخي يؤكد أن كثيرين منهم سيتمكنون من الخروج من حال انعدام الوزن وضبابية الرؤية إلى إنجاز إبداعي جميل يعكس الهوية لعصرهم في نهاية المطاف.

* روائية أردنية

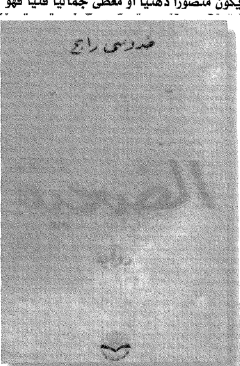


المتخيل السردي

قراءة في رواية الضحية لرابح خدوسي


شادية شقروش *

يتأسس النص السردي القصصي أو الروائي من تركيبة معقدة ينصهر في بوتقتها الوجدان واللغة والواقع والآمال والآلام، لتشكل نسيجا من الرموز المتآلفة والمنفتحة على فضاءات واسعة ضاربة في القدم، فيرتبط ما هو أدبي تخييلي بما هو سوسيوتاريخي، وبما أن المبدع جزء من المجتمع الذي يعيش فيه، فإن العناصر الأدبية والاجتماعية والفلسفية والرؤيوية والقبلية هي التي تحدد النتاج الإبداعي للمؤلف، لذلك فالنص الروائي، « قبل أن يكون متصورا ذهنيا أو معطى جماليا فنيا فهو دون ريب ذلك الفيض الدلالي اللغوي بكل محمولاته العاطفية وشحناته البيئية، يتأتى على شكل تصور ما، وفق ما تمليه مخيلة المبدع، وذاكرته ويكون بمثابة البدايات الأولية لنواته البدئية (...)، فالمؤلف يخضع لاختبارات تبرّرها إمكانات سوسيولوجية ومنطقية تعكس مقدرة الإنسان الفعلية، عبر مواقفه ومعاناته، وقوة الفعل لديه فاعليته »(١).



وإذا كانت ضروب القراءة ومستوياتها متنوعة فإن شروط القراءة تختلف من اتجاه نقدي إلى آخر لذلك تقتضي الرحلة في فضاء المتخيل ذكاء ومخاتلة من أجل توضيح النص، والقارئ الذي يجهل بعض الشروط الأساسية للقراءة قد يفشل في تقديم قراءة خلاقة للنص، وإذا كانت أغلب الشروط تنحصر في العناصر اللغوية ذات الصلة المباشرة بالنص، فهناك من يؤكد على ضرورة معرفة ما قبل النص وما بعده ومنها معرفة السياق التاريخي والاجتماعي للنص، ومعرفة مبدع النص ذاته، ورؤيته وموقفه الإيديولوجي من الكون والأشياء(٢).

وبما أن لكل جيل تفكيره، ولكل مبدع منطقه الخاص في التعبير عن مشاكل عصره، فإن الروائي رابح خدوسي استطاع أن يبني متخيله بمشروع الحلم، وحاول أن يسلط عدسة رؤيته على عالم مصغر يشكل حلقة في تفاعل الأحداث التاريخية وهو ريف من أرياف الجزائر، في فترة كان يشهد فيها الوطن مرحلة انتقالية للخروج من شرنقة الاستعمار والتأسيس للنظام الاشتراكي البديل والعدالة الاجتماعية.

في ضوء هذه المعطيات يصبح التاريخي وعيا إبداعيا لنسيج عميق يكشف عن جوهر مفارقات التاريخ الجزائري، ويشكل المبدع من خميرته ومحك تجربته كونا مصغرا يروي فيه تاريخ الذين لا تاريخ لهم، ويجسد من خلال إبداعه عمق المعاناة والمآسي التي مر بها الشعب الجزائري وهو يستعد للنهوض.

لذلك يستوقفنا الروائي عند مرحلة تاريخية ذات ملامح محددة، ومنعطف تاريخي كان لا بد أن تمر به الجزائر وهي تلبس عباءة التأسيس، وكان لا بد من وجود طفيليات مبثوثة هنا وهناك تعمل على عرقلة مشاريع الدولة.

تمتص رواية الضحية لرابح خدوسي الموديل التشخيصي أو نموذج الفعلي لهذا النص الإيديولوجي الكبير وتعيد إنتاجه وكأنها تحقق تماهي الكتابة مع مشروع التحويل الاجتماعي وخطاب السلطة الثورية آنذاك(٣).

نقف في هذه الرواية عند أشخاص كان لهم وجودهم الواقعي في فترة زمنية محددة كابن القايد والخماس،

والشهيد، وابن الشهيد المنبوذ، تلك هي أبجدية رواية " الضحية التي بين أيدينا".

لا شك في أن القراءة تفرض على القارئ تقسيم النص إلى معالم كبرى لكي يستطيع احتواء فضاء المتخيل السردي من جهة، ومن جهة أخرى يستطيع إزاحة النقاب عن المضمر في النص لذلك حاولنا الاستعانة بالآليات الإجرائية لمدرسة باريس السيميوطيقية، وعلى رأسها غريماس للكشف عن الطبقات الغائرة والقبض على ما لاذ في أصقاع الكون اللغوي.

لذلك ستكون منهجية العمل كالآتي:

١- آلية القص: سنحاول إعطاء ملخص عام للقصة.

٢- مستوى السطح وينقسم بدوره إلى:
١) المركبة السردية.
٢) المركبة الخطابية.

٣- المستوى العميق: ونكشف فيه عن الأبعاد الغائرة والرموز المختزنة.

١) ***مستويات التأويل.***

١- آليات القص(المفهوم العام للرواية):

تقف الرواية على معالم مشهدية كبرى تتمثل في:

-الذات المسيطرة على الكون التخييلي وهي شخصية بوعلام، التي تمثل الطبقة الأرسطوقراطية المالكة.

فبوعلام يمتلك الريف برمته، أي يسيطر على كافة سكان الريف بما في ذلك السلطة المصغرة، المتمثلة في (الشنبيط وحارس الغابة). فهو يمتلك الدكان الوحيد في الريف الذي يرتاده السكان لشراء بعض أغراضهم، ويملك وسيلة النقل الوحيدة في الريف، التي تنقل أطفال الريف إلى المدرسة وتقوم بنقل العامة إما للمستشفى أو للمدينة أو لقضاء بعض الأغراض.

-الشريحة المثقفة:

ويمثلها محمود ابن الشيخ يحيى المعروف بابن القزانة أحد الذين يعملون عند الشيخ بوعلام، يعتبر محمود الذات الثانية التي تتناوب القص مع الراوية حيث نشاهد من خلاله التعريف ببعض المواقف والممارسات التي يقوم بها الشيخ بوعلام وابنه.

ويمثل الشريحة المثقفة أيضا سالم ابن البكوشة، الطالب النموذجي، الذي يمتاز بالعلم والخلق والذي اتخذه محمود قدوة له، ولكنه مجهول الأب، وأمه بكوشة، عاشت في ذلك الريف بمثابة المرأة المنبوذة أو المرأة التي أنجبت ابنا من دون أب، جاءت تحمل ابنها منذ٢٠ سنة وكان يتساءل أهل القرية ابن من هذا؟! وأصبح سالم يتحرج عندما يُسأل عن والده، فهو لقيط في منظور أهل القرية ولكنه في المشهد الأخير يتضح أنه ابن شهيد.

-الشريحة المقهورة:

ويمثلها الشعب الريفي المضطهد الذي يعمل كثيرا مقابل ثمن زهيد وتمثلها البكوشة، وموحوش الذي يعمل في إسطبل المدينة عند بوعلام، الذي قتل والده وتزوج من زوجة أبيه، وهي خالته، وأكبر ضحية مقهورة في المشهد الروائي هي صفية حبيبة سالم، تلك الشابة الفتية التي كانت تحلم بالزواج من سالم، الذي يعد بدوره متيما بها.

ومثلت لحظات العشق بينه وبينها محطة رائعة من محطات الرواية، غير أن يد بوعلام امتدت إلى هذه الزهرة اليانعة لكي تقطفها في ريعان انفتاحها.

استدرج الشيخ بوعلام بلقاسم بوعكاز والد صفية وابتاع منه أرضه التي في الريف ووعده مقابل ذلك أرضا في المدينة ولكن هيهات، فعندما فقد الرجل أرضه ورحل إلى بيت بوعلام مع زوجته وابنته طالب بحقه فأقنعه بوعلام قائلا: « إن أرضي هي أرضك، نحن شركاء في أرض الريف وأرض المدينة (ثم قال في استهزاء) ألم تسمع بالاشتراكية، ها ها (في ضحكة استهزاء)؟؟ » (الرواية ص٢٣).

ثم يقنع بوعلام بلقاسم بالذهاب إلى الريف مع زوجته لرعاية الأرض بحكم أنه شريك موهوم وتسافر زوجة الشيخ إلى فرنسا ويتذلل لإقناع بلقاسم ببقاء صفية لرعاية شؤون البيت، ثم تحدث الطامة بعد رحيل والديها.

يعتدي الشيخ بوعلام على شرف الفتاة الساذجة التي تكتشف في الأخير أنه يريد أن يزوجها من موحوش خادم إسطبل بقره، فتعود مع والدها خائبة حاملة في أحشائها ابن حرام، لم تعلم والدتها ولم تتنبه لما يحدث لابنتها، التي جاءها المخاض في ليلة عسيرة فتخرج من البيت وتتدحرج من الآلام إلى أسفل شجرة الصفصاف، وتزداد آلامها فتموت تحت شجرة الصفصاف، ويعود سالم الذي طلب يدها من والديها قبل قدومها من المدينة، فيقع خبر موتها كالطامة على رأسه فيحزن كثيرا، ولكن الله لا يضيع الحقوق.

٤- الشريحة الأخيرة هي شريحة أبناء الثورة وتكتشف أحداثها في الأخير عندما يذهب سالم إلى المدينة مصطحبا والدته إلى مكتب الجيش لكي يقنعهم أنه لا يستطيع أداء الخدمة الوطنية، لأنه وحيد والدته.

فيرفض الضابط مبررا أن ما يقوم به سالم هو تهرب من الخدمة الوطنية، ولكن سالم يريد أن يثبت كلامه فيدخل أمه على الضابط وتحدث المفاجأة الكبرى: « نزعت بكوشة حذاءها في عتبة الباب، ودخلت حافية القدمين ... توقفت في أول خطوة داخل القاعة ... كان الضابط يخط بقلمه على بعض الأوراق ولما شعر بدخولها رفع رأسه يريد أمرها بالجلوس ... حملق في وجهها وهيئتها طويلا واستقام واقفا، لا يكاد يصدق، ضغط بأنامله على جبينه، وقال دون شعور ... فا...فا ...فاطمة .. يا إلهي ...

نظر سالم إلى أطراف القاعة يبحث عن صاحبة الاسم، لم يجد امرأة غير أمه التي كانت واقفة والدموع تخترق ابتساماتها الحزينة، تقدم الضابط خطوات نحوها، مسكها من ذراعها:
- فاطمة هنا ... هل أنا في حلم؟؟

وقف سالم مدهوشا غير مصدق، وقد غلى الدم في عروقه قائلا في نفسه: - كيف يعرفان بعضهما البعض ... هل حقيقة ما ادعاه الحاج بوعلام ...؟ حاول أن يتصرف لكنه لم يستطيع، لقد شغله ما رأى، الضابط يشير بيده إلى الصورة وهو يقول: - انظري يا فاطمة ها هي صورة عامر.

ردد سالم: فاطمة.. فاطمة . نزع الضابط الإطار المنسق على الجدار وقدم الصورة إلى بكوشة التي لثمتها بقبلات حارة ثم ضمتها إلى صدرها ولسانها يردد: عـ... مـ... عـ عـ عـ... مم ... عـ عـ عـ .

انهمرت دموع من عينها وفاضت على وجنتيها وهي تقدم الصورة إلى سالم مشيرة إلى صورة الرجل المتكئ على البندقية: عـ ... س- ع عـ...عم، قال الضابط إنه عامر ... أبوك ... شهيد بار ...»، مسك سالم الصورة

بيده متطلعا:... أحس بأنها تخاطبه: (أنا الحقيقة النائمة يا بني) احتضن سالم أمه ودموع الفرح تنهال من عينيه: أمي فاطمة ما أحلى هذا الاسم.. فاطمة، عامر... أبي... أبي معروف... شهيد ... روحه حية » (الرواية ص ١٠٦-١٠٧).

لا شك في أن المشهد مؤثر لذلك سردته مثلما هو، فالبكوشة كانت ناطقة ولكن موت زوجها بين يديها، أحدث لها صدمة أبكمتها وجعلتها في نظر الحاج بوعلام وأهل الريف امرأة ساقطة وهي المرأة المجاهدة.

وفي المشهد الأخير تتكشف الحقائق أمام الجميع، ويدخل سالم كلية الطب ومحمود كلية التاريخ ويدخل الشيخ بوعلام بعد قدومه من الحج إلى السجن، بعد أن يكتشف موحوش خادم الإسطبل السكين المخبأة في أحد أركان المكان، وهو الدليل الوحيد على جريمة بوعلام قاتل والده. كما يبلّغ عنه بوعكاز والد صفية الشرطة.

التحليل:

يعتبر غريماس الوحدة الأساسية في اللغة الخبر وليس الجملة، لأن الاستعمال اللغوي هدفه إخباري بالدرجة الأولى، لذلك يرى علماء السرد أن المسند يتحول إلى عمل والمسند إليه إلى عامل، ومنه استطاع غريماس باعتماده على سابقيه أن يصوغ الصورة النهائية للنموذج العاملي بوصفه مستوى مشتقا من النموذج التكويني « ظهور العمليات من صلب العلاقات » ويتكون هذا النموذج من ست خانات موزعة على ثلاثة أزواج، وكل زوج محدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة الرابطة بين كل زوج على حدة (...) ويعطي غريماس التمثيل التالي لنموذجه:(٤)

التحليل العاملي من الإجراءات الأولية في تحليل النص السردي للكشف عن تمفصلاته الأفقية والعمودية، أي أن العوامل في المنهج السيميائي في مستوى السطح الذي يتعقب الملفوظات السردية (المتمظهرة فونولوجيا، ودلاليا)، أي المستوى البنيوي، «الذي يتيح فهم مواقع الشخصيات وأدوارها، وعلاقاتها، أو أوضاع القوى الفاعلة في البناء القصصي، وتمفصلاتها ببعضها واتجاه حركتها الكلية»(٥)، وتتشكل من عناصر النموذج العاملي ثلاث علاقات أو محاور أساسية تتعالق مع كل زوج من الأزواج العاملية وهي الإبلاغ والرغبة والصراع.

يرتبط المرسل والمرسل إليه بعلاقة الإبلاغ.

يرتبط المساعد والمعارض بعلاقة الصراع.

يرتبط الموضع والذات بعلاقة الرغبة

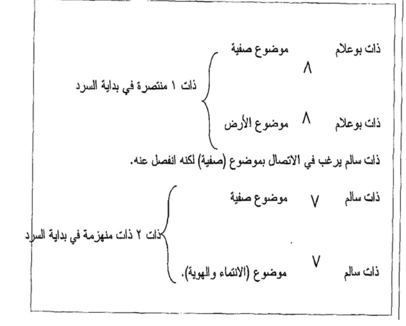
١- مستوى السطح:

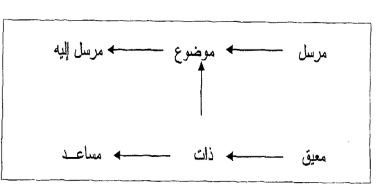
أ) المركبة السردية: من خلال تتبع مسار السرد نميز بين ضربين من الملفوظات:

ملفوظات الحالة: وتتصل بامتلاك الذات لموضوع ما، أو عدم امتلاكها ويظهر من السرد أن الكون التخييلي يسلط الضوء على ذاتين ضديتين، الذات الأولى يمثلها الشيخ الحاج بوعلام، الذي يريد امتلاك كل شيء، (امتلاك الأرض، امتلاك السلطة في تسيير الأمور، امتلاك صفية التي تمثل الحب والشباب)، وقد امتلكها في بداية مسار السرد.

والذات الثانية يمثلها سالم ابن البكوشة الشاب المتعلم الباحث عن هويته وعن حقيقته وعن الحب.

وعمل الشيخ بوعلام على موضوع صفية (الحب)، والاستحواذ عليه من خلال المكيدة والحيلة.





٢- ملفوظات التحول: تتصل بطبيعة العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع في تطورها في النص السردي أو تحديدا في البرنامج السردي، ويمثل في المركبة السردية وحدة مركبة مفيدة، إذ هو عبارة عن مقطع منظم مكون من تعاقب للحالات والتحولات ينشأ عنها تحول رئيسي من الاتصال (ذات موضوع) إلى الانفصال (ذات موضوع) أو العكس (٦)

وفي الرواية نجد أن:

ذات بوعلام ∧ موضوع الأرض، الحب ←—— اتصال في بداية السرد

ذات بوعلام ∨ موضوع الأرض، الحب ←—— انفصال في نهاية السرد.

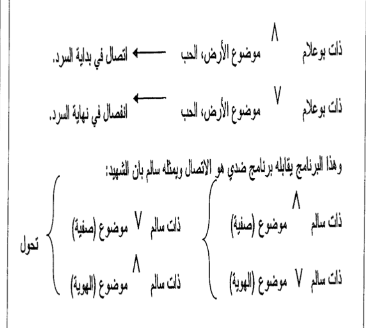
من خلال تطور الأحداث

إذا أردنا تحديد البرنامج السردي في رواية الضحية لرابح خدوسي يمكننا أن نحدد كيفية انتظام ملفوظات الحالة وملفوظات التحول ولا يتأتى للباحث ذلك إلا من خلال أربعة مفاهيم، هي: الكفاءة أو الأهلية، والإنجاز أو التحريك، والإيعاز، والحكم أو الجزاء.

كل نص سردي ينطلق من ملفوظ حالة إلى ملفوظ تحول، أي من نقطة (أ) ليصل إلى نقطة (ي) وكيفما كانت نقطة البداية أو نقطة النهاية فإن الانتقال لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة بل يجب التعامل مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج بشكل سابق، داخل الخطاطة السردية، وفق منطق خاص، تتحدد عملية قلب المضامين كمعادلة بين العمليات والفعل، وعناصر المركبة السردية، ويمكن تحديدها في الكفاءة والإنجاز والإيجاز والحكم.

١- الإنجاز: performance: ويقصد به « الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردي والكون القيمي »(٦). أي العملية التي يتم بها التحول من حالة (ذات موضوع) إلى حالة الانفصال (ذات موضوع)، وتفرض هذه العملية وجود ذات فاعلة (sujet opérateur) تنجز التحول.

يرجع المضمون العام للرواية إلى برنامج سردي أساسي يتمثل في الانفصال أي الفقدان، وهو فقدان



اتصل سالم بصفية عندما كانت تمثل الحب والطهارة والبراءة، وكان ينوي الزواج بها، ولعل الملفوظات السردية التالية تمثل نهاية حالة الحب، وبداية التحول، بل إنه آخر لقاء بين صفية وسالم وتعقبه بعد ذلك أحداث تغير لمجرى القصة وتموت بعدها صفية بعد أن يلوث الحاج بوعلام شرفها ويضحك على سذاجتها.

٤- ملفوظات الحالة: (عندما كانت صفية متصلة بسالم)

تلتقي صفية بسالم تحت الصفصافة فيقول لها: « لقد تعلمت من عينيك الكثير، (تزيح صفية خصلة من شعرها الذي حاكى الليل في دجاه) وتعيدها عن خدها الوردي في صمت، تعلمت منك فن الحياة، - هل تعلمين يا صفيتي بأني أرى الله من خلال عينيك، تقول صفية في صوت رقيق مبحوح حكمة الله في خلقه (...)تخترق في غمرة تلاشي وجداني (...) وتنطق صفية في استرخاء ألم تكل عيناك من الإبحار يا سالم؟؟- وهل يمل الظمآن من الشهد؟؟ وتبعد صفية يدها قائلة: خائفة ... إني خائفة يا سالم، سألها سالم في استغراب: خائفة من أي شيء؟؟ - من الأقدار، أخشى أن تبتلى الذكريات بحمى الفراق فتصير رمادا تزدريه الرياح، قاطعها مهدئا: سنكتب العقد وتقرأ الفتحة قريبا يا صفية، ردت عليه في دلال مغري: هل تريد شرائي؟ ألم يكفيك قلبي؟؟ - إن العش الذي يجمعنا سيكون أسعد عش تراه الشمس، رفعت صفية جبينها نحو السماء في طرب ولسانها يقول: إن شاء الله ... إن شاء الله ...، ارتبكت، وخفضت رأسها في سرعة قائلة في اضطراب إلى اللقاء ... إلى اللقاء » (الرواية ص ١٩-٢٠).

ملفوظات التحول: بعد أن لوث الحاج بوعلام شرف صفية أراد تزويجها من موحش خادم إسطبله فيقول الحاج بوعلام: « جيد يا بلقاسم وتكون بذلك قد صاهرت المدينة، وتضمن بأن ابنتك تسكن هي وزوجها هذه الفيلة وبذلك تزورها متى تشاء » الرواية (ص ٦٤). فالشيخ بوعلام يريدها أن تبقى لكي تستمر اللعبة التي كان يمارسها معها، ثم يقول: هل نذهب إلى المسجد لقراءة الفاتحة؟، تأفف بوعكاز فقال: - لقد

سبقه آخرون لطلب يدها يا حاج (...) -ومن هذا الذي تستطيع أن تجد عنده صفية أرغد العيش غير موحوش في هذا المكان؟؟ أجابه في فتور: سالم ابن العجوز .... ما رأيك فيه؟؟ وقام الحاج بوعلام من مجلسه مندهشا غاضبا ماذا تقول؟؟ سالم ابن البكوشة ذلك الفقير الذي يجهل حاضره ومستقبله بل حتى ماضيه، ذلك القرد الحقير، يقترن بهذا الغزال،،، لا - لا مستحيل هل جننت يا بلقاسم ... أتترك الفيلة والمال ... ألا تعلم بأني حضرت الجهاز مسبقا من فساتين وقماش وحلي ومجوهرات، هل جننت؟؟؟- هذا اتفقت عليه ووالدتها.

- غريب، صفية تزف إلى إنسان شريد يسكن الكوخ،،، لا يكسب قوت يومه،، لو ما أمه التي تكنس في المدرسة لقتلهما الجوع منذ زمان، - ثار كبرياء الحاج بوعلام وراح يفكر في إيجاد طريقة تجدي نفعا،، وقال لنفسه يجب أن أشد الأسد من ذيله قائلا: - لكن الأهم هو رأي صفية صاحبة الأمر التي لا توافق على هذه الزيجة بالتأكيد،، فقد اعتادت على حياة المدينة ونعومتها زد إلى ذلك الحقائب من الثياب الثمينة التي أهديتها لها، تكون معاشا للفئران في كوخ سالم، ثم همس في أذن بوعكاز قائلا: (أين عقلك ألا تعلم أن سالم لقيط ليس له أب شرعي) (الرواية ص ٦٥-٦٦).

ولكن المفاجأة الكبرى تحدثها صفية عندما سمعت الحوار ورأت أنها أخطأت خطأ فادحا عندما صدقته وسلمت نفسها، فلبست ثيابها القديمة « وجردت جسمها من كل هدايا الحاج وقالت في صوت متهدج يخنقه الشهيق - هيا يا أبي » (الرواية ص ٦٦)، حاول الحاج أن يربت على كتفها ويهدىء من روعها ولكنها قالت له: « أغرب عن وجهي أيها المجرم الخائن، فاحتار والدها ولكنها رددت " أنه وغد ... كلب حقير » (الرواية ص ٦٧).

تعتبر هذه المقاطع ملفوظات تحول بالنسبة للحاج بوعلام وفي ظاهرها ملفوظات حالة بالنسبة لسالم ولكن موت صفية عند المخاض ومشاهد الألم هي التي نعتبرها ملفوظات التحول الأخيرة.

تنفصل ذات بوعلام عن صفية عندما كشفت لعبته الدنيئة، ولكن من خلال الملفوظات السردية الفارطة نلاحظ أن الحاج بوعلام يمتلك حقدا دفينا تجاه سالم، على الرغم من فقره وهذه الحالة تمثل علاقة صراع بين الذات والأولى التي تمثل الإقطاع والملكية والذات الثانية التي تمثل العلم والشباب وفتوة النظام الجديد.

أما بالنسبة لعلاقة الرغبة فتتمثل في رغبة الحاج بوعلام في امتلاك صفية كموضوع.

ذات الحاج بوعلام / علاقة رغبة مع موضوع صفية/ يستحوذ على هذا الموضوع في بداية السرد من خلال ملفوظات الحالة التي ساعدت الحاج بوعلام في استخدام بوعكاز وعائلته ...إلخ، وهذا ما يحيلنا مباشرة إلى ما يسمى بالكفاءة أو الأهلية التي يتمتع بها بوعلام، كما ينفصل سالم عن موضوع صفية بعد موتها بعد أن كان متصلا بها، فملفوظات التحول بالنسبة لموضوع الحاج بوعلام في فقدانه لصفية مغايرة لملفوظات التحول بالنسبة لموضوع سالم في فقدانه لصفية، وافتقاد موضوع صفية بالنسبة لسالم تمثلها انتهاء حياة صفية، أما ملفوظات التحول بالنسبة للشيخ بوعلام في فقدانه لصفية، فيمثلها قرار صفية الجريء التي قررت الرحيل من بيت بوعلام.

ترتبط ملفوظات الحالة والتحول في علاقات تشاكلية تسهم في تطور مسار السرد ويظهر من هذا أن ذات الحالة أي الذات التي يتعلق بها الاتصال والانفصال هي الشيخ بوعلام والذات الفاعلة التي أحدثت التحول مختلفة عنه وهي سالم، فالأول شيخ إقطاعي ظالم، والثاني شاب متعلم مظلوم.

حاول الشيخ بوعلام الاستحواذ على كل شيء بالحيلة، وأنجز كل شيء لأنه يمتلك كفاءة.

٢- الكفاءة والأهلية: compétence: ويقصد بها ما تحتاج إليه الذات الفاعلة من قدرات لإنجاز التحول وهذه القدرات تؤول إلى أربعة عناصر هي وجود الفعل وإرادة الفعل واستطاعة الفعل ومعرفة الفعل(٧).

منذ البداية نعرف أن ذات الحالة (الشيخ بوعلام) يمتلك كفاءة عالية وقدرات كبيرة لإنجاز ما يريد وتتمثل هذه الكفاءة في المال والدين.

فمن ناحية الدين هو متدين ويذهب إلى الحج ويظهر ذلك من خلال الملفوظات السردية التالية:

«أقبل موسم الحج إلى البقاع المقدسة فبادر الحاج بوعلام إلى إقامة حفل الوداع بالقرية قبل ذهابه مرة ثانية» (الرواية ص ١٠٩).

أما من ناحية المال فيعج الكون السردي بملفوظات تدل على أن الشيخ بوعلام يملك كي شيء « مقهى الحاج، دكان الحاج، ساحة الحاج، قامت الأم منصرفة نحو البهو وهي تقول لابنها كل القرية للحاج حتى البيض قبل نزوله مرهون للحاج » (الرواية ص ٩-١٠).

سلط الحاج بوعلام ابنه بوزيد سائق الشاحنة على سكان القرية وتلاميذها وكان ينهكهم بطلب الأجرة، « كل واحد يحضر ثلاثين دينارا قبل الوصول، نظر التلاميذ فيما بينهم، أحسوا بأن أسئلة الامتحان التي قدمت لهم في صباح هذا اليوم كانت أهون من هذه المشكلة... بوزيد هو الابن الوحيد للحاج بوعلام يقيم في القرية أغلب الأحيان، عاش مدللا من أبيه الذي ورث عنه التعالي والكبرياء » (الرواية ص ١٣).

يستغل الشيخ بوعلام وابنه أهل القرية وأبناء المدرسة مما جعل الشريحة المثقفة من أمثال محمود تتصدى بالكلام وهو أضعف الإيمان إلى بوزيد.

كفاءة المال حولت الحاج بوعلام إلى استغلالي يريد أن يشتري كل شيء بماله، ولكن كفاءة المال التي يتمتع بها الشيخ جوبهت بالعلم واستنارة الضمير في لحظة الظلم الكبرى ولم تمكنه من استكمال برنامج الاستحواذ على الأرض والحب.

كفاءة المال لم تقنع صفية عندما تعرضت للنصب والاحتيال وضاع شرفها بل تركت المال جانبا ورجعت إلى أصلها ولباسها.

كما أنها لم تقنع موحوش الذي يعيش مظلوما في إسطبل فيلا الحاج بوعلام يهتم بالأبقار وفي اللحظة الحاسمة: يكشف موحوش سر مقتل والده وذلك باكتشافه أداة الجريمة بعد أن قيدت الشرطة أن الموت نتيجة صدمة من ثور من ثيران الإسطبل التي كان يرعاها والد موحوش، ولكن الحقيقة كانت مكيدة من مكائد بوعلام الذي قتله وتزوج من امرأته الجميلة.

اقتضى منطق السرد أن تتكشف الحقائق في لحظة من لحظات تشابك

الأمور وبلوغ العقدة ذروتها.

« توجه مسرعا نحو مقر الشرطة خاطب أول شرطي أنا موحوش خادم الحاج بوعلام، لم أكن أود العودة إليكم ولكني لم أطق الانتظار إلى يوم الأحد، احمرت وجنتاه وبدأ العرق يتصبب من جبينه ويداه تخرجان من الكيس سكينا.

تفضل هذه الضالة التي بحثتم عنها زمانا فعازكم وجودها، رفع الشرطي السكين المتآكل الأطراف الذي بدأ الصدأ يغزو جسمه ويفتت جوانبه ... تأمله كثيرا ثم قال: -ما قصة هذا السكين، وأين وجدته؟؟

نظر موحوش خلفه كان يبحث عن الجواب القائل: لهذا السكين مسرحية أسدل عليها الستار منذ زمان ... مسرحية أبطالها حقيقيون، قبضوا ثمن تمثيلهم منذ أمد بعيد ما عدا ممثل واحد لم ينل أجر دوره فجاء اليوم يطالب بحقه، وهل يضيع حق وراء طالب؟؟؟؟؟؟.. وجد موحوش كرسيا فترنح إلى الوراء بجسمه النحيف، ثم جلس قائلا وجدته في إسطبل البقرات مخبأ تحت أحد أحواض الماء الإسمنتية، لو كنت أدري مكانه لنظفت هذا المكان منذ الحادث، اعتدل موحوش قائما وهو يقول في انفعال وغضب: - هذا السكين الذي فتح أحشاء أبي وصال وجال ثم اختفى ... اندفعت دموعة مخترقة كلامه المتقطع ... وواصل حديثه، بعد هنيهة: لقد أغلق ملف القضية ووضع في الأرشيف بعد انعدام الدليل الذي يثير الشبهات حول مقتل أبي ... عشر سنوات نامت فيها عين العدالة، ولكن عدالة السماء لا تغفو تعيز إلى ضمائركم من جديد ... أراد موحوش الخروج فاستوقفه الشرطي: الاسم والعنوان الكامل... محمد السعيد ... المدعو موحوش، أسكن إسطبل البقرات عند الحاج بوعلام بلقايد ... إني أخلف أبي في عمله، نعم يا سيدي كان أبي ثم أصبحت أنا وربما يصير ابني وهكذا دواليك من يدري » (الرواية ص ١٠٢-١٠٤).

لم تسعف كفاءة المال الحاج بوعلام عندما أحس بوعكاز والد صفية بالقهر اثر الاعتداء على شرف ابنته، بل اندفع إلى مركز الشرطة ليروي لهم قصة ابنته المغتصبة، فالضحية الأولى، كان والد موحوش، والضحية الثانية كانت صفية ووالدها، أما الضحية الثالثة فهي البكوشة وابنها سالم.

حاول الحاج بوعلام بوصفه ذاتا فاعلة في البرنامج السردي عندما لم تسعفه كفاءة المال أن يبحث عن كفاءة أخرى وهي كفاءة الإقناع.

- إقناع الشرطة أن والد موحوش فتله الثور بعد أن أجتهد في إخفاء أداة الجريمة وبالتالي يتسنى له الاستحواذ على خالة موحوش وزوجه والده.

- إقناع عامة الناس ووالد صفية أن سالم لقيط كي يتسنى له الاستحواذ عليها

بل أراد إقناع المحكمة بذلك عندما ضرب بوزيد والد الشيخ بوعلام من طرف البكوشة، التي منعته من الاقتراب من أحد أضرحة أولياء الله قائلا:

« تقدم الحاج بوعلام وهو يقول أمام الملأ المحتشد: لكل ساقطة لاقطة سيدي الرئيس، هذه المرأة البكوشة التي لا تعرف لها أصلا ولا فصلا نبذها أهلها عندما فضحتهم بفعلتها الشنعاء فحملت لقيطها وانتقلت إلى ديارنا حيث سمحنا لها بالإقامة بيننا لتكافئ جميلنا في الأخير بالإساءة » (الرواية ص ٨٢-٨٤).

يسعى الحاج بوعلام دائما إلى تزييف الحقائق وإعطاء أدلة مموهة ولكن النصب والاحتيال عمره قصير، ثم إن بوادر الوعي بدأت تنتشر بانتشار التعليم، وتكرار مواقف الظلم شجع الذوات المظلومة من طلب الحق عند السلطات طالما أن هناك عدالة، وطالما أن الجزائر تنعم بالاستقلال وعلى هذا الأساس انكشفت حيل بوعلام وابنه بوزيد، وانكشفت الحقائق المكتومة.

وبالمقابل بالنسبة للبرنامج السردي الضدي الذي تمثله ذات التحول سالم ووالدته البكوشة، فإن كفاءتهما ضعيفة فهما لا يستطيعان إنجاز أي شيء طالما أنهما في خانة الضعفاء المظلومين، ولكن الملفوظات السردية تكشف عن كفاءة مكتومة، وهي الشجاعة وكفاءة معنوية وهي الحق وهما الكفاءتان اللتان عمد السارد إلى إيقاد جذوتهما، فطالما أن الإنسان على حق فإن الله لا يضيعه، وسوف يأتي اليوم الذي تتكشف فيه الحقائق طالما أن هناك عدالة، لذلك يحول سالم والبكوشة مسار السرد عندما يرفض سالم الذهاب للخدمة الوطنية فهو وحيد والدته المريضة التي لا حول لها ولا قوة، ثم إنه طالب علم، فتعمل الأقدار على كشف الحقائق.

تدخل البكوشة إلى الضابط المكلف بالتجنيد كي تكون دليلا لابنها حتى لا يتسنى له الذهاب للخدمة الوطنية فيتعرف عليها الضابط؛ فهي فاطمة زوجة الشهيد البطل عامر فتتكشف هوية سالم بعد أن كان فاقدا لها، وتتكشف حقيقة البكوشة التي كانت في نظر المجتمع ساقطة، ويتحول سالم من حالة الانفصال عن الهوية إلى حالة الاتصال.

فالكفاءة الكامنة هي كفاءة الثورة والجهاد التي ضاعت في مشاغل الدنيا، فنبذ ابن الشهيد ردحا من الزمن ولكن الحق لا يضيع، فالثورة هي الحقيقة المقبورة في صدر البكوشة التي تحولت من بكماء إلى ناطقة لأنها في الأصل لم تكن خرساء.

٣- الإيعاز: أو التحريك: Manipulation: « خلق صيغة فعل الفعل، أي الدفع بالذات إلى القيام بفعل ما أو الاقتناع بهذا الفعل فإذا كانت الإرادة محمولا صوغيا (أريد أن أفعل كذا) تحكم ملفوظا وظيفيا، فإنها تفرض وجود حالة نقص قابلة للتغيير ووجوب التغيير يتطابق مع التحريك كصورة خطابية لا تنفصل عن المرسل باعتباره المنبع الذي تصدر عنه الذات »(٨).



إن المسار الإيديولوجي الذي تتحرك فيه أحداث القصة يفرض على المرسل الذي تمثله السلطة والسارد منطقا سرديا يكشف عن بعض التلاعبات التي كان يقوم بها بعض الطفيليات المتبقية من مخلفات الاستعمار أو من النظام الإقطاعي البائد، وعليه أدى المرسل دورا فعالا في تحريك أحداث القصة التي بدأ فيها بتحريك ذات الحالة بالتدرج إلى غاية اكتشافها كلياً وكان نصيبها السجن.

« إذا كان التحريك من الناحية السردية هو البحث عن نقطة الانتشار السري الأولى، فإنه يشكل من الناحية الخطابية نقطة إرساء إيديولوجي تتحكم في السير الذاتي للأحداث وفي التلوين الثقافي للأحداث، وعوض التعامل مع التحريك بصفة الإعلان المبكر عن ميلاد قصة، يجب النظر إليه في هذه المرحلة بصفة التشكيل البدئي للرؤية أو التصور الإيديولوجي الذي

ستعمل الأحداث الآتية على تفجيره في مسارات تصويرية متنوعة »(٩).

لذلك نلاحظ منذ انفتاح المشهد السردي على دكان الحاج بوعلام بوادر الرفض والكره بالنسبة للراوي محمود الذي يتناوب السرد مع الراوي الضمني، أو المرسل الذي يمثل وجهة نظر السلطة، وعليه كان تحريك الأحداث يسير وفق خطة منطقية غرضها إرساء دعائم الثورة وإزالة النظم الطفيلية التي مازالت عالقة، لذلك هدم النظام الإقطاعي وابن القايد وانتصر العلم وابن الشهيد والطبقات الكادحة.

٤-الحكم (sanction):ويتمثل في تقويم المآل الذي آل إليه البرنامج السردي، ويحدث الحكم عندما يتم التحول، وهو وجه من وجوه البعد المعرفي ويعني التأويل بطريقة الاستحسان أو الاستهجان، ولذلك كان محله المنطقي نهاية البرنامج السردي، ومن المهم التنبيه إلى أن الحكم في هذا المقام، لا ينظر إليه إلا من داخل النص، فلكل نص حقيقته التي ينشئها ويرتبها ترتيبا تسعى السيميائية إلى كشف النقاب عنه(١٣)، ويتبين من خلال رواية الضحية مجموعة من الأحكام المتداخلة، بدايتها أحكام الحاج بوعلام وهو الذات الفاعلة في البرنامج السردي وهي أحكام وهي أحكام مرجعيتها طبقية، استبدادية، انتهازية، كالتضييق على أهل الريف، في المعيشة، واستغلال فقرهم وجهلهم، والاستيلاء على أراضيهم، والحكم على ابن البكوشة بأنه ابن حرام، أما الحكم الحقيقي، فهو محمود(ابن القزانه) صديق سالم، الذي يقف موقف الرافض من كل ما يفعله أهل الريف من تذلل للحاج بوعلام، أو مما يقوم به بوزيد ابنه، وهو الذي يتناوب السرد مع الراوية، بل هو الراوي الضمني، والذات الضدية الضمنية في البرنامج السردي، على الرغم من أن الذات الضدية الفعلية المتمثلة في سالم وأمه البكوشة، لا تبدي أي حكم، ولكن التحول الحقيقي وانكشاف هوية سالم والبكوشة، وكذلك افتضاح أمر الحاج بوعلام، هو أكبر حكم عادل قام به السارد في الأخير.

٢- المركبة الخطابية

الأدوار الغرضية:

كشف تحليل المركبة السردية عن العديد من الأدوار الغرضية، سواء أتعلق الأمر في البرنامج السردي، فعلاقة الممثلين وأعوان السرد بموضوع الرواية ككل هو الرغبة في الثورة على الانتهازية وعودة الحق لأصحابه ويتحدد توزيعهم على مستوى البنية العاملية، كما معظم الأدوار الغرضية تمتع بها الحاج بوعلام وهو الشيخ المتدين، الغني، القاتل، الزاني، المتسلط، الإنتهازي حسب الملفوظات السردية الواردة في الرواية وبالمقابل يتمتع سالم بدور المتعلم، المتخلق، ابن الشهيد.

فشكلت هذه الأدوار وظائف المواجهة والسيطرة والاستحواذ ومن خلالها توسعت الشبكة لتشمل ممثلين آخرين ويمكن أن نربط بين العوامل المختلفة كما يلي:

- **خطاب الشيخ بوعلام:**

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
المصلحة الطبقية	الاستحواذ على كل شيء الأرض، الحب، السلطة	سكان الريف والطبقات الجاهلة
المساعد	ذات	المعارض
بعض عمل الريف	الحاج بوعلام	البكوشة
بوزيد		محمود ولد القزانة
الشمبيط		سالم ابن البكوشة
حارس الغابة		صفية
والد محمود		بوعكاز والدها
الفقراء والشريحة الجاهلة		السلطة العادلة
	موحوش	
	الشريحة المثقفة الواعية	
	الاشتراكية	

٢- خطاب البكوشة وسالم:

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
السلطة الوضعية والدينية	البحث عن الهوية أو الحق	سكان الريف الطبقات الكادحة
المساعد	ذات	المعارض
محمود ولد القزانة سالم بن البكوشة		بوعلام
الشريحة المثقفة		بوزيد بن بوعلام
الضابط المجاهد		بعض الطبقات الجاهلة
الاشتراكية		

مستويات التأويل:

عتبة العنوان:

١- الضحية: اختصر العنوان كل الدلالات غير المعلنة فـ " الفضيحة" عنوان و« حكم وزاوية نظر تلخص المعطيات الموصوفة وتوجه وترسي قواعد للقراءة والتأويل وإنتاج المعاني »(١٠).

نستشف من الضحية أن هناك ذاتا مظلومة وذاتا ظالمة أو ذاتا مقتولة وذاتا قاتلة ولعل المركبة السردية كشفت عن القاتل وعن الضحية: فالضحية الأولى هي البكوشة والضحية الثانية هو والد موحوش والضحية الثالثة هي صفية، أما الجاني فكان الحاج بوعلام، ولعل

الضحية المركزية هي أهل الريف من الطبقات الكادحة، فهم ضحايا بوعلام وضحايا الفقر وضحايا الجهل، وضحايا الانتهازية.

كتب العنوان بالأحمر مما يوحي بأن المتخيل السردي يحمل في طياته مأساة دموية وبهذا الشكل الدموي يرتبط جسد العنوان بالكتابة والمتخيل و« يروم الكشف عن دلالات صاغ التاريخ والنص الثقافي حدودها »(١١)، لذلك يتخلق نسيج من التبادلات الدلالية الرمزية ذات الأهمية البالغة في المتخيل الروائي (١٢)، وهكذا نجد أنفسنا بعد اجتياز عتبة العنوان أمام قيمة من قيم الماضي تفرض علينا التأمل، وكما مر بنا ينسجم العنوان مع المتن على الرغم من أن كلمة الضحية لم تتردد كلازمة داخل النص ولكنها تمثل العصب الدلالي للأحداث المتواترة.

٢- شجرة الصفصاف: لعبت شجرة الصفصاف دورا غرضيا مساعدا لسالم وصفية حيث كانت المأوى الذي يلتقي فيه الحبيبان عند سكون الريف وهدوء الحركة في السماء.وماتت تحتها صفية عندما جاءها المخاض، فهي شجرة جامعة للذة والألم، وإذا ذهبنا إلى مستوى أبعد فهي شجرة غير مثمرة، لذلك كان مصيرها القطع ويمثل بترها تعرية وجه الريف وانكشاف الحقائق وهي ربما تمثل النظام القديم وبترها يمثل نهاية النظام الإقطاعي غير المثمر.



٣- صفية: تمثل صفية الصفاء والنقاء تشوبه السذاجة والجهل، والصفاء إذا اختلط بالسذاجة والجهل شانه، لذلك كان مصيرها الموت، عندما خدعت في شرفها، وكأن السارد يرفض السذاجة لذلك آثر أن تموت.

٤- البكوشة: هي رمز من رموز الثورة وهي صوت الحق المكتوم وهي الحقيقة المقبورة، هي التاريخ الحقيقي، هي الهوية وقد ترمز إلى الجزائر التي تئن تحت وطأة عقوق البنين في تلك الفترة

٥- سالم: يمثل السلام والعلم والأخلاق والفضيلة لذلك انتصر في الأخير وانكشفت له الحقائق، ولعل اختياره كلية الطب إشارة إلى أن الفضائل والقيم الكريمة هي الدواء الذي يعالج به المجتمع.

٦- محمود: يمثل الثورة على الأوضاع فهو المتمرد منذ البداية على والده وكان يرفض دائما إعانة الشيخ بوعلام ولكنه اصطدم بالواقع المر، وهو مثال الباحث عن السلام والعلم، والأخلاق لأنه اتخذ من سالم قدوة واختار كلية التاريخ، لأن هدفه التاريخ، وقد يمثل في الرواية التاريخ المحمود، لذلك كان عونا للسارد في الحكي، يصف الوقائع كما هي دون زيادة أو نقصان.

٧- الضابط: يمثل السلطة العادلة وذاكرة الشهداء.

٨- الشهيد : يمثل صوت الحق وضحية الاستعمار كي ينعم أبناء الوطن بالسلم والسلام.

تندرج الرواية ضمن رؤية طبقية استبدادية، الطرف الأول يمثله بوعلام وابنه، وهم الأسياد والطبقة الثانية وهم الفقراء ويمثلها أهل الريف وعدم التوازن والظلم خاصة هو الذي ولّد الصراع الذي انتهى بانتصار سكان القرية على البذور المتبقية من الطبقية.

تلك هي أبجدية الضحية لرابح خدوسي وهي قراءة وكل قراءة ممكنة، لا ندعي أننا ألممنا بكل تفاصيل الرواية ولكن سلطنا الضوء على بعض المحاور التي استقطبت اهتمامنا من أجل معرفة كليشة من كليشات الماضي، ماضي الجزائر، وإذا كانت الرواية قد كتبت سنة ١٩٨٤، فإنها تروي أحداث السبعينات.

• أكاديمية من الجزائر



الهوامش

١- عبد القادر فيدوح، حدود السرد في قصة التنين لعمار بلحسن، مجلة التين، ع٧، منشورات الجاحظية، الجزائر، ١٩٩٣، ص ٤٢-٤٣.

٢- فاضل ثامر، اللغة الثانية " في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٩٤، ص ٥٢-٥٣.

٣- عمار بلحسن، صراع الخطابات القص والإيديولوجيا في رواية الزلزال للطاهر وطار، مجلة التبيين، ع ٧، منشورات الجاحظية، الجزائر، ١٩٩٣، ص ١١٥.

٤- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، ط٢، الجزائر، ٢٠٠٣، ص ٤٧.

٥- حسن مزدور، مقاربة سيميائية قصصية، التركيب العاملي في رواية نهاية الأمس لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ١٩٩٥، ص ٣٠٠.

٦- محمد القاضي، في البنية القصصية ودلالاتها، تطبيق نظريات علم القص على رواية جزائرية، الزلزال للطاهر وطار، مجلة الحياة الثقافية، ع ٤١، تونس، ١٩٨٦، ص ١٨. وانظر في هذا الشأن أيضا، سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، مرجع سابق، ص ٤٨-٥٠.

٧- محمد القاضي، في البنية القصصية، مرجع سابق، ص ١٨.

٨- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، مرجع سابق، ص ٥٧.

٩- سعيد بنكراد المرجع نفسه، ص ٨٥.

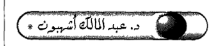
١٠- سعيد بنكراد المرجع نفسه، ص ١٦١.

١١- سعيد بنكراد المرجع نفسه، ص ١٦١.

١٢- فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١، ص ٤٧.

١٣-محمد القاضي، في البنية القصصية، ص٢١.

المنظور الجديد للزمن في الرواية العربية



د. عبد المالك أشهبون *

يعد الزمن من بين أهم المقولات الحكائية التي دأب الروائي التقليدي على توظيفها بشغف وتنوع كبيرين، ليضفي على سرده السمات الواقعية التي تقربه من تمثيل الواقع، والذي يفترض أنه يعكسه بكثير من الأمانة والدقة من هذا المنظور. وهذا ما يخلع على السرد قابلية تداوله وفق مواصفات وأهداف جمالية خاصة. ولأجل هذا الهدف الجمالي، لم يكن على الروائي اختيار الأحداث المسرودة فحسب، بل تأطيرها في صيرورة زمنية معينة؛ وبالتالي انتقاء نقطة بدء محددة في خط الزمن السردي الروائي.

فلا مشاحة أن ليس للزمن وجود مستقل، نستطيع أن نستخرجه من النص مثل: الشخصية أو العناصر التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة ومؤثثاتها... إذ يتخلل عنصر الزمن بنية الرواية كلها، من البداية حتى النهاية. بحيث لا نستطيع أن ندرسه دراسة مجزأة، ما دام يمثل الخيط الناظم الذي ينتظم الرواية في كليتها. من هنا تأتي أهميته باعتباره عنصرا بنيوياً يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها. فالزمن من هذا المنظور تحديداً هو «حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. (إنه) هو القصة وهو الشكل، وهو الإيقاع»(١).

ولا حاجة بنا إلى توضيح طبيعة الكتابة الروائية التي تتجسد من خلال نظام داخلي دقيق، يتمثل في كيفية ترتيب الأحداث والوقائع حتى لا تتكرر، وذلك اعتماداً على قاعدة توظيف الزمن، والتصرف في مفاصله الكبرى. هذا الإجراء يتم بواسطة «تزمين» هذه الأحداث، قصد ضمان درجة ما من التشويق، حينها تنشط عملية ربط الأسباب بالمسببات، أو طرح السؤال التشويقي المعروف: ماذا سيحدث في ما سيأتي من مجرى الرواية؟

لقد درج كتاب الرواية التقليدية على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية، يسهل معه، إلى حد ما، تتبع المشيرات الزمنية في الرواية. حيث يحرص الروائي على وضع معالم نصية بارزة، تساعد القارئ على تتبعه مثل: «استخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة وفي بعض الأحيان التدخل المباشر للراوي لتنبيه القارئ إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية حتى يتمكن القارئ من وضعها في موضعها من التسلسل الزمني للأحداث»(٢). وذلك ما يبرز أهمية «الإرساء الزماني»، والدور الحاسم الذي يلعبه في رسم معالم الفعل الآتي في المفتتحات الروائية، والترقبات التي تترتب على ذلك من طرف القارئ. إلا أن صيغ الإيحاء بعنصر الزمن عادة ما تتعدد وتتنوع بتعدد وتنوع الحساسيات الأدبية، كأن يشير الروائي (مثلا) إلى التاريخ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو الإيحاء بما يحيل عليه.

وفي هذا السياق، سنستعيد سؤال الزمن في مفتتحات النص الروائي العربي الجديد، لا باعتباره وعاء تنتظم فيه الأحداث فحسب (أي من منظور مادي)، وإنما من منظور واسع الدلالة، يطاول البعدين: الفلسفي الوجودي معاً. سواء ضمن نطاق الزمن الفيزيقي المعهود بمؤشراته الزمنية المعروفة، أو بابتداع صيغ جديدة تحيل على الزمن، وذلك من منظور قوامه:

- اعتماد أزمنة متداخلة ومتشابكة، ينتفي فيها مبدأ الزمن الطولي.
- اختلاق أزمنة خاصة: زمن الحلم أو الهلوسات.
- تبني مفهوم «اللازمنية»(٣) في تمثل الروائي لمقولة الزمن.

من هنا نرى أن الروائي الحداثي . في تعاطيه مع الزمن . يتخطى الزمن الفيزيائي بأبعاده الثلاثة المألوفة: الماضي/الحاضر/المستقبل، ليصهر كل ذلك في صيرورة متداخلة ومتمازجة، وتلك إضافة نوعية في أسلوب الكتابة الروائية الجديدة.

١. شاعرية الزمن الماضي ("وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر)

يتميز الافتتاح الروائي لـ "وليمة لأعشاب البحر" بميسم شكلي خاص،

وذلك بتصدر حرف العطف (الواو) جملة البداية(*). يقول الكاتب على لسان سارده: «وكان صباحاً مضيئاً ...». هذه البداية الروائية تشي منذ الوهلة الأولى بأن الحكاية قد ابتدأت بالفعل قبل لحظة الافتتاح الفعلي للنص الروائي. وعليه يبدو فعل السرد كأنه في تلاحق وتدافع مستمرين منذ مرحلة ما قبل النص، وهي المرحلة التي لا نعرف عنها شيئاً، مع إصرار ملحوظ من السارد على تجاهل رغبة القارئ الملحة في الإلمام الأولي بخطوطها العريضة.

تبدأ الرواية بمشهد متقدم، يضم شخصيتي: مهدي جواد وآسيا الأخضر، وهما على شاطئ البحر الصخري، يستجمان في غمرة انسجامهما، إبان ذلك الجو المفعم بالشاعرية، يسترجعان بعض ذكرياتهما عن الماضي.

وبهذا الصنيع الفني المميز، يقحمنا الروائي في غمار أحداث متوالية ومتتالية، لا نملك إلا متابعتها وفقاً لطبيعة تشكيل البداية الروائية. فالبداية هنا هي عبارة عن مكون نصي منقطع عما قبله من سابق الأحداث والوقائع. إنها بمثابة جملة معطوفة عما قبلها، أما ما قبلها - على المستوى الخطي - فلم يكن سوى البياض، الأمر الذي يجعل القارئ ذاته منقطعاً عمّا سبق من الأحداث، مقذوفا به في لجة أحداث يتتبع صيرورتها في الحال.

وضعية كهذه لا بد وأن تترك المتلقي أسير حيرته وارتباكه، وهو يخمن لحظات ما قبل هذه البداية، ما دام الروائي - على لسان سارده - قد استغنى عن التصور الشهير الذي لازم الرواية العربية التقليدية، بخصوص أهمية المرحلة التمهيدية، وضرورتها في وضع القارئ في عالم الأحداث.

ويمكن توصيف هذه التقنية في عرض بداية "وليمة لأعشاب البحر" بتقنية «القطع» التي مارسها الروائي على مستويين هما:

١ - على مستوى ماضي الحكاية المبتور.

٢ - على مستوى اعتبار جملة البداية تمثل نهاية حدث سابق.

فنحن لا نملك الجواب على سؤال: متى بدأت أطوار الرواية على المستوى الحدثي؟ كما نجهل ما قبل «جملة الوصل» (Phrase de Liaison) التي تمثل نهاية حدث ما مفترض، من خلال نقطة نهاية الجملة أولاً، ثم العودة إلى السطر ثانياً.

هذه الوضعية الابتدائية تدفعنا إلى تقدير مجموعة من الوضعيات السردية السابقة التي اتسمت بنقيض هذا اليوم الجميل، والمشمس. لكأن السارد مرت عليه أيام غاب فيها الإحساس لديه بأهمية الزمن، وبجمالياته. أيام محن وشدائد، جاء بعدها هذا اليوم الجميل، ليحل الفرحة بوقع اللحظة الزمنية المعيشة، وبجمالياته الطبيعية التي لا بد أن تنعكس على نفسية هذا السارد/الشخصية:«في سماء صاحية، النوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن عن غبطتها بذلك الطيران الأبيض الواهن. وفوق الأعشاب وأوراق الدغل، كان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية»(٤).

يزداد هذا الإحساس رسوخاً بما سيتلو توصيف الزمن الجميل، المضيء في فصل خريفي، عبر وصف الأفق المفتوح للبحر، ثم علاقة السارد بالأنثى التي يستحضرها في هذا الفضاء المبهج، بواسطة لحظة حوارية حميمية منفلتة من إكراهات الواقع الضاغط، وسلطه الرمزية المتعددة. يقول السارد: «أنظر. أنظر. هو ذا البحر!

- قالت الفتاة ذلك، ثم أسرعت خطاها باتجاه الشاطئ الصخري؛ وعلى نحو تلقائي خلعت حذاءها ثم اندفعت كالفقمة حافية صوب البحر» (٥).

إن عنصر الإمتاع في هذا المقطع الابتدائي يكمن، في نظرنا، في طريقة التوليف بين كل من الحوار والوصف والسرد في هذا النسيج اللغوي المتعدد والمتنوع، فالروائي يرفض تأسيس هذا المفتتح بناء على الوهم المرجعي البسيط، من خلال امتناعه عن تشكيل واقع مبني على موصوفات بعينها، لها ما يبررها في الزمان والمكان. كما يزدري صاحب هذه الرؤية الجمالية الجديدة إعادة إنتاج التصور الإحالي في رسم الشخصية/الشخصيات، وسلوكها الفعلي بنوع من المنطقية والانسجام والتسلسل، بل تطل علينا هذه الشخصية بصيغة المبني للمجهول منذ البداية.

صنع الله ابراهيم

في «وليمة لأعشاب البحر» يقحمنا الروائي في غمار أحداث متوالية ومتتالية لا نملك إلا متابعتها وفقاً لطبيعة تشكيل البداية الروائية

هكذا تتتابع فقرات البداية وتتقافز في خضمها الأحداث، في الوقت الذي تنشط فيه آليات التشويق وتتعدد. حيث تتجرد المرأة من بعض ما تتدثر به، لتغوص في لجة البحر بالتدريج:«السرعة والريح رفعتا تنورتها الخضراء فبدا كالرخام فخذاها الناصعان المكتنزان. جرى الرجل ملوحا في الريح حقيبة الطعام. كانت الفتاة تتباطأ هابطة المنحدر بين أجم الدغل القصير وكتل الصخور الرمادية»(٦) .

وهنا يحق لنا أن نتساءل: أليس هذا الموقع النصي(أي البداية) شبيه بما سماه رولان بارث (Roland Barthes) بالموضع الأكثر«إيروسية»(Erotique) في جسد ما؟

أما مظاهر هذا البعد الإيروسي في هذا الموقع المفتتح به فيتبدى من خلال الوصف التالي:«ينفرج الثوب(...) تقلب البشرة التي تلتمع بين قطعتي لباس، بين حافتين(القميص المنفرج، القفاز والكم)، هذا الوميض نفسه هو الذي يغوي، أو أيضا: هذا الاستعراض لعملية الظهور. الاختفاء: «فجأة اختفت...» .

فنحن هنا لسنا بإزاء مظهر من مظاهر الاستعراء المكشوف (Exhibitionnisme)،ولا حيال لذة التعري الجسدي المبتذل (Striptease)، ففي هذه الحالة، نجدنا تجاه تعرٍ تدريجي: إذ تتحول الإثارة بكاملها إلى أمل في رؤية العضو الجنسي، أو في معرفة نهاية القصة (الترضية الروائية)(٧).

فمهما تكن حقيقة الحياة اليومية، فهي تتألف عمليا من حياتين: حياة ترتبط بالزمن وأخرى ترتبط بجماليات اللحظة وإغراءاتها. إذ يوحي توصيف الصباح المضيء، والبحر، وحضور المرأة مع السارد بولاء الكاتب المزدوج للمكونين: التأشير إلى التحديد الزمني وبانعكاساته على نفسية الشخصية من جهة، وانعكاس هذه الوضعية ككل على القارئ من جهة أخرى. وذلك ما يوحي بقيمة وجماليات المكان الذي يهيئ القارئ بالتدريج للحظات تشويقية متلاحقة.

ويبدو أن جوهر العلاقة التي توحي بها هذه البداية بين الشخصيتين(الرجل وأنثاه) لا تستعيد إيقاع الاتجاه الرومانسي بالمواصفات التقليدية، ولكنها علاقة متينة: بآمالها وآلامها، بلحظات الهجر والوصال... وكلما ازدادت مساحة النص، احتشدت أسئلة الروح القصوى، وتلاحقت التخمينات والتوقعات، الواحدة تلو الأخرى حول مصير هذه العلاقة الوجدانية في هذه الأجواء الحميمة.

ادوار الخراط

البداية الروائية في هذا النص هي في الحقيقة مواجهة لتلك المساحة البيضاء الخرساء، كما أنها عبارة عن خروج من جحيم الصمت

فالبداية الروائية في هذا النص هي في الحقيقة مواجهة لتلك المساحة البيضاء الخرساء، كما أنها عبارة عن خروج من جحيم الصمت، إلى واحة التعبير الدال عن نشيد الذات الحميمي الذي كان محبوساً، وآن له أن يرشح ويتفجر بقوة في هذه اللحظة بالذات.

فأهمية هذه البداية تكمن إذن في شاعريتها التي تروم الكشف عن اللحظة اللاواعية في سلوك الإنسان. وهذه الشاعرية، باعتبارها طاقة تحويلية وتكثيفية، لها فاعليتها القصوى، تستهدف . فيما تستهدفه . تخليص اللغة السردية للبداية من تلك التقريرية الفجة التي طبعت لغة كتاب الواقعية، وتحمي الكتابة من عنصر الإطناب، كما تتخفف من سلطة الواقع المرجعي الآسر الذي كان الروائي التقليدي يجهد نفسه للتعبير عن تفاصيله الدقيقة والمملة أحياناً منذ البداية.

كل هذا الانزياح في اللفظ والتصوير الفني والكثافة يجعل من الوظيفة الشاعرية تزاحم الوظيفة المرجعية (السردية) التي اشتهرت بها الرواية التقليدية. فإذا كان النشيد هو ذلك الهتاف الجماهيري الذي تعود عليه القارئ العربي كوسيلة خطابية في التجمعات الشعبية الصاخبة، فإن بداية الرواية سرعان ما تخيب أفق انتظارنا، حينما يعدل السارد عن هذا المنحى الحماسي لتقدم لنا البداية الروائية مقاطع شاعرية لا علاقة لها لا بالتحريض ولا بالخطابة، وليصبح هذا النشيد المفتتح به نشيداً للبحر وهو الموضوع المركزي في النص.

من هنا يؤكد الكاتب أن شاعرية هذا المقطع المفتتح به، تتعالى عن كل العيوب الموروثة من عصر الرواية التقليدية بمواصفاتها النمطية المألوفة، لتسمو في بهجة تجلي الصور الشعرية (صورة المرأة بين التخفي والتجلي...)، وتذوب في كيمياء التشكيل المجازي

(الاعتماد على عنصر المجاز في نقل نبض وحركية اللحظة الموصوفة أو المسرودة). وذلك ما يستتبع تساؤلات وجودية مؤرقة عن عناصر الكينونة في هذا النص: كالجمال والحب والموت.

عصارة القول: إن بداية "وليمة لأعشاب البحر" تزخر بمجموعة من العناصر النصية الخصبية في بنائها. ومن أهمها عنصر التصوير الفني لولوج الشخصية/الأنثى مسرح الأحداث، حيث يتشكل هذا التصوير الفني من خلال نوسانه بين منطقة الحلم والواقع، الحقيقة والخيال.

كل ذلك وغيره، يضفي على الموصوفات التي تؤثث البداية حرارة خاصة، تنأى عن برودة الوصف المعتادة في بعض بدايات الرواية التقليدية، والتي، أحياناً، تصل حد الملل. هذا التصوير الفني لم يعد له ارتباط بزخرفة التعبير أو توشيته بالدرجة الأولى، بل له علاقة مباشرة بتقريب المشهد الموصوف إلى المتلقي على مستوى الإحساس والانفعال، ورهافة اللحظة...

٢. الزمن الحاضر("عطش الصبار" ليوسف أبي رية)

على النقيض من الروايات التقليدية التي عادة ما حرصت على نوع من الامتداد السردي(نقطة انطلاق، تسلسل الأحداث وتعاقبها بالتدريج حتى النهاية)، يختار الروائي يوسف أبو رية في مفتتح روايته: "عطش الصبار" خرق هذا الترتيب الزمني. إذ يقتطع الحكاية من أحد مفاصل جريانها، ويقذف بنا مباشرة في قلب أحداث الرواية، بدون سابق معرفة بما كان. يقول الروائي على لسان سارده:«الآن واروها التراب، وكان آخر ما سمعته من كلام الدنيا ما قاله الشيخ الذي خرج من الفوهة، وأقعى. جامعا قفطانه. أمام العين، يلقنها بما قد يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بتوجس»(٨).

وإذا عدنا إلى تاريخ الرواية العربية والعالمية ذات النفس الحداثي سنجد أن لحظة الوفاة كانت من بين أهم اللحظات التي انشغل بها الروائي في بداية روايته. ومثال ذلك مفتتحات كل من:

- ألبير كامو(Albert Camus) في روايته:"الغريب"(L'étranger). يقول في مستهلها:«اليوم، ماتت أمي...».
- محمد برادة: "لعبة النسيان". جاء في مفتتح الرواية:«منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب، وأصوات الفقيه ترتفع فجأة على سابق مستواها لتصاحب العملية الأخيرة:«تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير...». ومن ورائي كان زوج أختي يهمس لي: انتقلت إلى دار الحق وبقينا في دار الباطل...»(٩).
- إلياس خوري في روايته "مجمع الأسرار": بدأ حكايته من موضوع وفاة السيدة سارة نصار:«بدأت الحكاية هكذا. في ذلك اليوم، وكأنه السادس من كانون الثاني ١٩٧٦، توفيت السيدة سارة نصَّار عن عمر يناهز الثمانين عاماً. والموت كان متوقعاً....»(١٠).

رولان بارت

فإذا كانت تقاليد الرواية التقليدية تفضل أن يتم تدشين الرواية من البداية الطبيعية، أي «من اللحظة التي انزلقت فيها (الشخصية) إلى عالمنا ملوثة بالدماء (لحظة الولادة)، على حد تعبير صنع الله إبراهيم، وما تلى ذلك من أول صفعة تعرضت لها (الشخصية) عندما رفعت إلى الهواء، وقلبت رأساً على عقب، ثم صفعت على آليتها...»(١١)، فإن يوسف أبا رية آثر البدء بالخاتمة المحتومة في حياة الفرد؛ وهي لحظة الموت، وما يتلوها من طقوس جنائزية متعددة ومختلفة.

من هنا نرى أن السارد حجب عنا جملة من الأحداث التي بدأت، وتطورت حتى بلغت ذروتها، ثم وصلت بالفقيدة إلى موتها، وتشييع الحضور لها. وبهذا الصنيع الفني، يكون الروائي قد قلب المعادلة الشهيرة في المفتتحات الروائية التقليدية التي تبتدئ من نقطة بداية (الميلاد) لتنتهي إلى نهاية (الموت).

على النقيض من الروايات التقليدية، يختار يوسف أبو رية في مفتتح «عطش الصبار» خرق الترتيب الزمني

فعلى صعيد التعاطي مع الزمن، فإن السارد لا يلتفت إلى الوراء في هذه البداية ليذكرنا بما كان، وأوصل مجريات الأحداث إلى لحظة الوفاة

هذه. فالماضي ـ إذن ـ غامض في هذه البداية، من هنا يحق لنا القول: إن الرواية تفتقد إلى وضعية ابتدائية تمهيدية، محددة الملامح والقسمات، ما دام إعلان الوفاة لا يصاحبه الإخبار عن السبب في حصول ما حصل من مكروه.

أما علاقة البداية بالمكان، فنذكر هنا أن السارد لا يخبرنا بمعالم هذا المكان الذي تجري في خضمه الأحداث، من هنا سيكون على القارئ تصور هذا الموقع الجغرافي من خلال بعض الإشارات التي قد توحي بأمارات العالم القروي.

وبخصوص شخصية الفقيدة، فلا نتعرف على الشيء الكثير من أوصافها الخارجية والداخلية، ما عدا ما يذكره السارد في شأن ما كان الشيخ يلقنها «بما قد يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بتوجس». وهو كلام كالبرق الخلب قد نستشف منه بعضا من صفات الفقيدة من خلال تأويلنا لمنطوق الشيخ لا أقل ولا أكثر. ناهيك عن طريقة نقل السارد لطقوس الدفن والتي تخلو من حرارة تواكب عادة نظير هذه اللحظات الأليمة، فهو نقل سردي بارد محايد لما حدث، كأن السارد غير معني بأمر ما وقع ولا تعاطف لديه تجاه الشخصية المتوفاة. هكذا تتقلص نسبة الأخبار في هذه البداية، في الوقت الذي تتسع ـ على العكس من ذلك ـ مساحة الغموض إلى حد التباس ما هو وارد فيها لدى القارئ.

إن نظير هذه المفتتحات الفورية تتصف بفقر في وظيفتها الإخبارية، إذ يستهدف الروائي، من خلال ذلك الفعل المتعمد، الزيادة من صفة عدم التوقع في استقبال النص منذ بداياته، في المقابل تتضاعف التساؤلات حول السارد (من المتكلم؟)، وحول الحكاية (ماذا وقع قبل ذلك؟) دون أن نغفل توقعات وانتظارات القارئ التي قد يصدق في تخمينه أو يخيب تقديره.

٣ ـ الزمن المحتمل والمؤمل("ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب)

إذا كان يوسف أبو رية يفتتح روايته "عطش الصبار" بالإحالة على زمن حاضر«الآن» كنقطة انطلاق، فإن هاني الراهب يفضل تدشين روايته "ألف ليلة وليلتان" بـ«الزمن القادم»: وهو زمن آخر، نقيض لما هو آني. زمن يستفيق فيه النائم من سبات نومه الطويل، وينبعث من رماده كالعنقاء ليكون في مستوى تحديات المرحلة، ورهاناتها على كل المستويات: «في زمن ما يفيقون ـ كل بحسب أجله»(١٢).

هذا النوع من الأزمنة المستقبلية (في زمن ما يفيقون...) هو زمن حلمي، استيهامي، يحيل على أزمنة الحاضر التي تتصف بمواصفات غير مرغوب فيها على كل المستويات، لذا كانت نفس الكاتب ظامئة إلى عناصر التغيير، حالمة به، متشوفة إليه، ولكنها لا تعرف من أين يأتي؟ ولا كيف يكون؟ ومتى يحدث؟

إن زمن البداية الروائية هذا يؤشر، ضمنياً، إلى طبيعة الزمن الحاضر الذي ليس إلا امتدادا لماض غير مأسوف عليه. أما أهم مواصفاته: القهر والعسف والخنوع. ومن مشيرات هذا الزمن، بطريقة غير مباشرة، التصاقه بزمن "الليالي" وتبعيته له من خلال معطى عنوان الرواية "ألف ليلة وليلتان". حيث الإحالة على زمن "الليالي" هو إحالة مباشرة على وضعية الحاكم "شهريار" الظالم.

أما الزمن الحاضر، فيمكن استمداد بعض ملامحه من طبيعة خطاب مقدمة الرواية ذاتها، وفحوى محتواها يشير إلى امتداد زمن "الليالي" المستمر في الأزمنة الآنية، والذي بلغ ذروته في هزيمة ١٩٦٧ الحضارية التي«أزاحت العرب عن طرف الزمن ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف: وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية قادمة»(١٣).

وعليه، يغدو كل من الحاضر والماضي متقاطعين في مواصفات بعينها: التردي والرداءة والهزيمة... وهذا ما دفع الروائي للارتماء في أحضان زمن آخر: زمن يوتوبي يعوضه عن الماضي والحاضر معاً. يسترجع العربي عبره كرامته وعزته وأرضه. فزمن الحلم هنا يشكل قفزة إلى الأمام، واستشرافاً لتطلعات الجماعة. ذلك أنه كلما ضاقت الدنيا بالكاتب لجأ إلى الحلم. ما دام الحلم هو نسغ الحياة وبلسمها الذي لا بديل عنه في نظير هذه المواقف

يفضل هاني الراهب تدشين روايته «ألف ليلة وليلتان» بـ «الزمن القادم»، وهو زمن آخر نقيض لما هو آني

والأزمات.

من هنا نجد أن زمن هذه البداية يتسم بسيمياء متعددة الأبعاد والدلالات: فهو ذو وقع بعيد الغور، وقع مشكل من مظاهر حلمية، استيهامية، وذلك عندما يتجاوز زمن المرحلة وراهنيتها، ويستشرف . على لسان السارد . زمناً احتفالياً آتياً. كما يلاحق شخصياته، ويلقي بها في أتون الزمن الآخر: زمن المحتمل والمؤمل. وهذا وجه من وجوه بلاغة الافتتاح الزمني في هذا النص، باعتباره زمنا سرديا محتملاً.

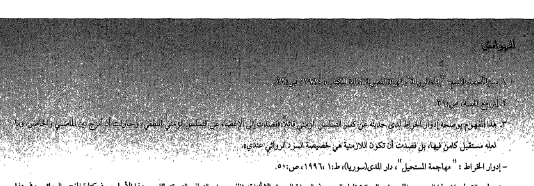
كما أن هذه البداية تبدو مفعمة بالانتظار والحلم إلى حين أن تنهض البلاد من رماد الحريق. وبذلك يعبر الكاتب/السارد عن رفضه القاطع للواقع العربي المتردي، منغمساً في حلم جميل، بكيان عربي موحد وقوي، وبأفق انقلابي متجاوز لكل العقبات التي تحول دون النهوض من هذه الكبوة التي طال أمدها . إنه حلم رومانسي، تختلط مفرداته بواقعية الثورة المنتظرة.

بعد هذا الحلم بالزمن الآخر، يعود الروائي إلى الواقع المرفوض لكي يحكي عن تفاصيله في متن الرواية، ويشرح لنا عيوبه وأعطابه المزمنة. وبذلك ترتبط البداية بمنطقة الحلم . الأمل، في واقع مترد وظالم تنتفي فيه قيم العدل والكرامة...

من خلال ما سبق، يمكن ملاحظة تشظي الزمن في المفتتحات الروائية ذات المنظور الحداثي. هذا التشظي طال لحظات متنافرة، منها ما ينتمي إلى الماضي الذي يعاد تداوله بواسطة آلية الارتجاع، ومنها ما يستبق اللحظات الآنية مستشرفاً غداً مأمولاً، بواسطة تقنية الاستباق، ومنها ما ينطلق من اللحظة الراهنة يجعلها نقطة بداية الرواية، لا بداية الحكي. فعوض أسلوب التعاقب الذي اتبع في تنظيم التسلسل الزمني المناسب، وفق قاعدة سردية تقليدية، تفترض أن لكل عمل روائي بداية ونهاية، يغدو التعامل مع الزمن في هذه المفتتحات مقطوعاً عن مجراه الطبيعي(السابق واللاحق)، أو مرتداً إلى أزمنة مفارقة عن راهنية تسلسل الأحداث، وتتابعها(أزمنة الحلم).

كما أن تلك المستويات الزمنية الثلاثة (ماض . حاضر. مستقبل) تمتزج أحياناً فيما بينها إلى حد الذوبان والاندثار، بفضل تلك التقنية المازجة التي تتم من خلال تذكر حدث مضى، وهذا بدوره يبعث إحساسا جديدا وذكرى جديدة، ستربط بحدث في الحاضر أو المستقبل يقدمه الروائي لاحقا بعد البداية.

* كاتب وأكاديمي من المغرب



الهوامش

١. سيزا أحمد قاسم: "بناء الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص:٢٧.

٢. المرجع نفسه، ص:٣٩.

٣. هذا المفهوم يوضحه إدوار الخراط لدى حديثه عن كسر التسلسل الزمني قائلاً «قصدت إلى الإعضاء عن التسلسل الزمني المنطقي، وحاولت أن أمزج بين الماضي والحاضر وما لعله مستقبل كامن فيها، بل قصدت أن تكون اللازمنية هي خصيصة السرد الروائي عندي».

– إدوار الخراط : "مهاجمة المستحيل"، دار المدى(سوريا)، ط:١، ١٩٩٦، ص:٥٠.

× نستطيع القول: إن هذا النوع من المفتتحات الروائية قليل الورود في الرواية العربية، إلا أننا قد نظفر ببعض النماذج التي تتماثل مع هذا الأسلوب في كتابة المفتتح الروائي. وفي هذا النطاق، يمكن إدراج مفتتح غالب هلسا في روايته "ثلاثة وجوه من بغداد". جاء في بدايتها: «وعندما هبط من الفندق، سمع اللهجة المصرية في كل مكان، منذ ساعة، فقط، كان يطير فوق بغداد. بدت له، ساعته، قطعة من المخمل السود، موشاة بآلاف الدبابيس المضيئة. أعلنت المضيفة، بثلاث لغات:أيها السيدات، والسادة، نحن نطير الآن، فوق بغداد، وستهبط الطائرة، خلال عشر دقائق ...».

– غالب هلسا: "ثلاثة وجوه لبغداد"، منشورات: لجمة، الدار البيضاء، ط:٢، ١٩٩٢، ص:٥.

٤. حيدر حيدر: "وليمة لأعشاب البحر"، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط:٤، ١٩٩٢، ص:٩.

٥. المرجع نفسه، ص:٩.

٦. المرجع نفسه، ص:٩.

٧. رولان بارث: "لذة النص"، ترجمة : محمد الرفراقي ومحمد خير بقاعي، مجلة: "العرب والفكر العالمي"، العدد العاشر، ربيع ١٩٩٠، ص:٩.

٨. يوسف أبو رية: "عطش الصّبار"، روايات الهلال، العدد ٤٨٤، أبريل ١٩٨٩، ص:٧.

٩. محمد برادة: "لعبة النسيان"، دار الأمان، الرباط، ط:١، ١٩٨٧، ص:٧.

١٠. إلياس خوري: "مجمع الأسرار"، دار الآداب، بيروت، ط:١، ١٩٩٤، ص:٧.

١١– صنع الله إبراهيم: "ذات"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:١، ١٩٩٢، ص:٩.

١٢. هاني الراهب: "ألف ليلة وليلتان"، دار الآداب، بيروت، ط:١، ١٩٨٨، ص:٥.

١٣ . المرجع نفسه، ص:٣.



"الساحر" للمخرج نيل بيرغر

حينما يظهر الحب كل القدرات الغامضة والخارقة

يحيى القيسي*

موجة الأفلام التي تتناول الظواهر الغامضة ما زالت تتصاعد، حيث تستقطب جمهورا عريضا، ربما لأن النفس البشرية قد ملت من العادي والمألوف، وأخذت تبحث فيما وراء الطبيعة والروحانيات وغرائب الأمور وخوارقها. ويندرج فيلم "الساحر" لمخرجه وكاتبه نيل بيرغر في هذا الاتجاه، وهو مأخوذ عن قصة قصيرة للكاتب الفائز بجائزة البوليتزر "ستيفن ميلهاوسر" والتي نشرها خلال عام ١٩٩٠، ولكن الفيلم كما يبدو لم يتقيد كثيرا بأحداث القصة حيث أضاف وأنقص منها، وتدور أحداثه في فيينا في عام ١٩٠٠ تقريبا، ويبدأ من الذروة أو قمة حبكته حيث نرى رجال شرطة في مسرح يعتقلون الساحر إيزنهايم "إدوارد نورتون" بتهمة الشعوذة وتضليل الجمهور.

لم تكن السينما قد انتشرت بعد في بدايات القرن التاسع عشر ولهذا كان الجمهور يجد تسلية في حضور المسرحيات أو العروض الاكروباتية أو السحرية وكان من الطبيعي أن يجد الناس في السحرة أو من يقومون بأعمال تبدو شبه مستحيلة، ولا سيما ما يتعلق بتحضير الأرواح أملا لهم، ولهذا بدا تركيز المخرج بيرغر هنا على تفاعل هذا الجمهور المتحمس لما يرى أمامه، وتأثرهم بالعرض اليومي، بل اعتبار إيزنهايم مرشدا لأرواحهم التائهة.

أسرار غامضة ضمن تشويق عال

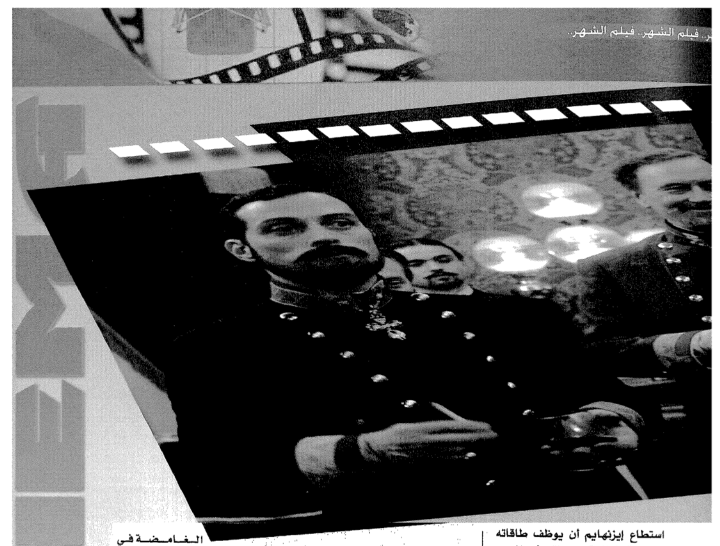
تبدأ القصة التي يرويها مفتش الشرطة أوهل "الممثل بول جياماتي" للأمير ليوبولد "الممثل روفس سيول" عن حياة إيزنهايم كما يعرفها حقا من خلال متابعته لها، ومن خلال تقنية "الاسترجاع – الفلاش باك" نتعرف أيضا كمشاهدين للفيلم على ايزنهايم وهو فتى إذ قابل في يوم من الأيام ساحرا جوالا كان يجلس تحت شجرة ومنحه بعض الأسرار ثم اختفى هو والشجرة أيضا، وفي طفولته كان يجرب بعض الخدع والحيل وتلك الأسرار التي نفثها الساحر الجوال في أعماقه كما يظهر لنا، وقد جذبت إليه تلك القدرات فتاة من طبقة النبلاء هي صوفي "جيسيكا بل" التي استطاعت أن تأسر قلبه، لكن الطبقية ستقف عائقا أمام حبهما المتنامي، وهكذا تم منع إيزنهايم وهو ابن النجار من الالتقاء بها، فيقرر حينها السفر ويغيب نحو ١٥ عاما لا أحد يعرف



عنه شيئا خلالها إلى أن يظهر مجددا في فيينا ويبدأ عروضه السحرية المدهشة للجماهير، وبما أن شهرته قد وصلت إلى أماكن قصية، ولا سيما أنه لا يقدم عروضا تقليدية بل أقرب إلى الفن كما يصفها مفتش الشرطة للأمير، فإن جماهيره تتزايد، ويقرر الأمير نفسه أن يحضر عرضا له، ويحضر معه خطيبته الدوقة صوفي، وهكذا يجمعهما القدر مرة أخرى، ولكن هذه المرة في لعبة خطيرة على خشبة المسرح حيث يقدم إيزنهايم عرضا خاصا للأمير مستخدما فيه صوفي التي تتعرف عليه على الفور، ولكنها تخفي معرفتها عن الآخرين، وتتعقد الحبكة شيئا فشيئا مع بدء اللقاءات السرية بين صوفي وصديق طفولتها الذي أصبح ساحرا مشهورا، ويكتشف مفتش الشرطة وأعوانه العلاقة بين الطرفين، ويقرر ابلاغ الأمير بذلك، وهنا أيضا تتصاعد الأحداث حتى نرى بأن الأمير في لحظة غضب وسكر يقتل صوفي أو هكذا يخيل إلينا، ولكن القصة التي تحبس الأنفاس ليست مقتصرة على العلاقة الثلاثية بين هذه الأطراف جميعا، بل إن عروض ايزنهايم وحدها تنتمي حقا إلى الفن لا إلى التسلية، وتأخذ هذه العروض وقتا طويلا من الفيلم، ومن بين حيله مثلا إخفاء منديل قماشي لسيدة من الحضور ثم ظهوره محمولا من فراشتين جميلتين أمام الحضور



المندهشين، ووضع بذرة برتقال في أصيص ترابي وبدء نموها بالتدريج حيث الأغصان والأوراق وحتى البرتقال نفسه. أما عروضه الأكثر إدهاشا فهي تتعلق باستحضار أرواح لأشخاص موتى تتجسد ضوئيا أمام الحضور بل تتكلم أيضا، وهي تظهر وتختفي حسب رغبته وقوة تأثيره، لقد بدأ الأمر بأرواح تائهة لموتى من المناطق التي يعرفها الحضور، ومرة لفتيان هائمين بعضهم غادر المسرح ووجد في الشارع، لكن هذه الأرواح عابرة للجدران وغير قابلة للإمساك بها أو السيطرة عليها فهي مثل حزمة من الضوء قد يمد الواحد من الحضور يده ولكنها تغوص في مجاله المغناطيسي، ولكن إيزنهايم يقرر أن يحضر روح صوفي إلى المسرح ويريها للحضور، ولعل مثل هذه الأمور كانت مجلبة للإشكاليات مع الأمير ورجال الشرطة إذ يعتقدون أن هذا الساحر قد تمادى في شعوذاته واستقطابه للأتباع، إضافة إلى ازدياد سخط الناس على الأمير، وهكذا يحاول المفتش أوهل أن يزجه في السجن ولكن هيهات فلقد



استطاع إيزنهايم أن يوظف طاقاته الروحية العالية وخبراته في السحر لكي ينجو.

مرة سألته صوفي : أين قضيت السنوات الطويلة الماضية؟

رد عليها : ذهبت إلى روسيا وتدربت على السحر ثم إلى الشرق الأقصى والصين حيث طورت خبراتي.

من الممكن هنا عبر هذا الحوار المرور على الثيمة الأساسية التي يحملها الفيلم، وهي أن الطاقات الروحية العالية والخبرات الغرائبية والخارقة منبعها الشرق كالعادة، ويبدو أن عقلانية الغرب وفكره ستظل قاصرة بعيدا عن منبع الشرق وحكمته، ولهذا كان لا بد من هذه الرحلة المشرقية لرجل غربي في تلك الفترة المبكرة من نهايات القرن الثامن عشر، ولكن عروض الرجل التي أخذت من الفن جمالياتها ومن السحر غرائبيته وخرقه للعادات بدأت أول الأمر للتسلية، ولكنها انتهت بدافع الحب القوي لتصنع المستحيلات، ثم أن استحضاره للأرواح بدا أيضا شيئا أقرب إلى الحقيقة بالنسبة إلى الجماهير المتفرجة على الأقل، ولكن الرجل سرعان ما اضطر تحت ضغط رجال الشرطة والسلطة إلى اقناع جماهيره بأن ما يشاهدونه عبارة عن خدع وحيل لا أساس لها من الصحة.

وعلى كل حال فإن المشاهد للفيلم يظل مشدودا من شدة التشويق حتى النهاية.

مسرح داخل السينما وإضاءة خافتة

قلت بداية إن معظم المشاهد واللقطات مصورة داخليا في مسرح حيث يقدم إيزنهايم عروضه، وتبدو المسألة لمشاهد الفيلم كما لو أنه أصبح جزءا من هذا الجمهور، كما أن التقنيات السينمائية الحديثة ولا سيما الكمبيوترية منها أعادت إحياء تلك الحيل السحرية مقنعة إيانا بها تماما، حيث لم تظهر تلك التأثيرات الكمبيوترية بل ظلت مخفية، وتلعب الإضاءة الخافتة، أو شدة السطوع دورا في جماليات المشاهد أحيانا أو في منحها نكهة من الغموض والترقب، ولكن هذا الأمر بدا مزعجا في أحيان كثيرة حيث لم يكن هناك مبرر لهذا الأمر، أو ساهم في ضبابية بعض المشاهد لأسباب تقنية بحتة تتعلق بانتاج الفيلم، وضعف الميزانية كما يظهر، ناهيك عن العيوب الأخرى والأخطاء التي ظهرت، فثمة ضعف في أداء بعض الشخصيات، فرغم أن الممثل الأول إدوارد نورتون بدا مقنعا في مظهره الخارجي وتلك اللمحات الغامضة في شخصيته وحدة بصره، إلا أن اداءه شابه بعض الضعف والارتباك، على عكس الممثلة جيسيكا بل التي استطاعت أن تقوم بتقمص دور صوفي بامتياز، كما لو أنه فصل من أجلها، وإذا ذهبنا إلى الحبكة لعرفنا تلك الصياغات المهلهلة التي شابت الفيلم في أجزائه الأخيرة ولا سيما مع حادثة مقتل صوفي ثم نعرف في المشاهد السريعة المتواصلة في النهاية أنها لم تقتل بل كان الأمر تمثيلا، ومن الواضح أن ديناميكية أداء الممثل بول جياماتي وخفة دمه وطريقة تقديمه لشخصية مفتش الشرطة قد ساهمت في بعض الحيوية للأجزاء الرتيبة التي من الممكن أن تقود المشاهد للملل.

وعلى أي حال بدا واضحا أن الفيلم عبر قصته المغايرة للواقع والحاملة معها بعض الغرائبية قد استطاعت محمولة على أداء الشخصيات وقوة المؤثرات والحيل أن تنقل لنا أجواء بداية القرن التاسع عشر وانشغالات أهله بالأجواء القوطية، فيما تضافرت قصة الحب لتزيد من توهج الفيلم ومنحه خصوصية ولمحة رومانسية مشوقة.

• كاتب أردني

■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *

«السرد المؤطر»

للدكتور «محمد علي الشوابكة»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، صدر كتاب بعنوان: «السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف: البنية والدلالة»، من تأليف الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة.

يقع الكتاب في (١٩٠) صفحة، ويضم أربعة فصول، هي: النسيج السردي،ثم بناء الزمن، ثم الرؤية السردية، ثم الإنسان والطبيعة. وبطبيعة الحال هناك عناوين فرعية لكل فصل من هذه الفصول.

يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أنّ «عبد الرحمن منيف قد احتل مكانة مميزة في مسيرة الرواية العربية، ولا يعود ذلك إلى احتفال النقد بأعماله حسب، وإنما لتميز هذه الأعمال من الزوايا الفنية، وتنوعها من حيث المساحة النصية وتعدد طرائق السرد، وانتفاعها من الأشكال الفنية وإفادتها من التراث السردي العربي والعالمي، فضلاً عن امتلاك اللغة الشعرية» ص٥.

وحين يتحدث المؤلف عن هذه الدراسة فإنه يذهب إلى أنها «محاولة لإعادة قراءة النهايات، منطلقة من النص نفسه، آخذة بعين الاعتبار المكونات التي تجعل منه نصاً أدبياً أو ما يُصطلح عليه في كثير من الدراسات النقدية بـ(الشعرية)، دون أن يمنع ذلك من الإفادة من المقاربات الخارجية التي تعمق فهمنا للنص، كالإشارة إلى الأطر والمرجعيات الثقافية والتاريخية، والاستعانة بما يوازي النص مما أفرزته العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع، وعلم النفس الاجتماعي» ص٥.

في الفصل الأول من هذا الكتاب يوضح الكاتب بأن أول ما يواجه القارئ هو عنوان النص، وعنوان هذه الرواية «ينبئ بالمعاني التي تحتفل بها وحداتها السردية التي تقوم على ثنائية الحياة والموت، حيث يكون الموت او الاختفاء أو انعدام الارادة، وعدم القدرة على الفعل هو الدلالة التي تشير اليها الوحدات السردية الكبرى والصغرى، أو القصص المدرجة في أثناء الرواية، باستثناء النهاية، حيث لا تحمل الموت والفناء بمقدار ما تحمل التفاؤل بإنجاز عمل طالما سعى إليه الناس» ص١٧.

وفي الفصل الثاني من هذا الكتاب، وهو الفصل الذي حمل عنوان «بناء الزمن» يقول د. الشوابكة: «وفي المواضع التي يستخدم فيها المضارع في الحديث عن الشخصيات والحيوانات أو تحليل النفسيات لا يتكئ السارد على المضارع وحده وانما يلجأ الى استخدام صيغة الماضي لاضطراره الى العودة إلى الوراء، واسترجاع أحداث تجاوزها السرد» ص٨١.

أما الفصل الثالث الذي جاء بعنوان «الرؤية السردية» فيقول المؤلف في مدخله: «تعاني إشكالية الرؤية أو وجهة النظر، أو زاوية النظر من الخلط والاضطراب على النحو الذي جاءت عليه في الدراسات النقدية لأنواع السرد المختلفة، من حيث تعدد المصطلحات وتعالقها مع مفردات كثيرة يصعب الفصل بينها أحياناً، ذلك أن هذه المسميات المختلفة تواجه تبايناً في المعنى متسارعاً في تطور الدلالات، وقد امتزجت هذه المصطلحات المتعلقة بالراوي بمسألة الصيغة السردية، ومحاولة التفريق بين من يروي ومن يرى. كما تعددت مناهج الدراسة لهذه المصطلحات من الزاوية النظرية، فضلاً عما واكبها من تطبيقات على النصوص السردية» ص١١٣.

وفي الفصل الأخير من هذا الكتاب يذهب د. الشوابكة إلى أن «اضفاء الحياة على الأشياء الصامتة يحملها شحنات انفعالية مؤثرة في المتلقي ويجعلها تتحرك وتشارك في الفعل الإنساني.. ان النزوع الى هذاالتصوير انما هو تقنية لخلق الإحساس بإنسانية الأشياء والأماكن. وزيادة على ذلك أدت المقاطع الوصفية التعبيرية دوراً جمالياً شعرياً يخرج المتلقي من عالمه الواقع الحرفي الى فضاء مختلف» ص١٧٣.

جملة القول: إن كتاب: «السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف: البنية والدلالة» لمؤلفه الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة، دراسة نقدية قوية ومتكاملة لرواية من أبرز روايات عبد الرحمن منيف، وهي دراسة تؤكد أن كاتبها يمتلك خبرة واسعة في العمل النقدي من حيث الدقة والأمانة العلمية والصياغة والأسلوب.



«سحابة من عصافير»

لـ «محمود الريماوي»

عن دار الساقي في بيروت، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة للقاص والصحفي الأردني المعروف محمود الريماوي.

تقع المجموعة في (٩٤) صفحة، وتضم تسع عشرة قصة هي: حبات السبحة، أرض الله، نعاس، الشجرة تبتئس، الأشجار تمشي، الشجرة تطير، المطعم، نوبة حنين، كأنه من حرير، اليوم الأخير، شاهد عيان، الكنز، سحابة من عصافير الأول والثاني، ليليان ودليلة، قوة المحو، ساعة رقص في استانبول، من يموت أولاً، ويوم منسي في حياة حمورابي.

وصاحب «سحابة من عصافير» واحد من كتاب القصة القصيرة العرب الذين اشتهروا بإخلاصهم لهذا الجنس الأدبي، منذ سبعينات القرن الماضي إلى اليوم، فعلى الرغم من أن كثيراً من كتاب القصة قد جربوا حظهم في كتابة الرواية إلا أن محمود الريماوي لم يسع إلى مثل هذه المحاولة، ولكنه أصدر كتابين يضمان نصوصاً نثرية، وهما: «اخوة وحيدون» وصدر عن دار أزمنة عام ١٩٩٦، و«كل ما في الأمر»، وقد صدر عن دار أزمنة كذلك في العام ٢٠٠٠.

في عام ٢٠٠٢ جمع محمود الريماوي مجموعاته القصصية السبع في مجلد واحد، صدر عن وزارة الثقافة في الأردن، وفي العام ذاته اختارت امانة عمان الكبرى بعض قصصه، واصدرتها في كتاب تحت عنوان «لقاء لم يتم»، ثم عادت أمانة عمان في ٢٠٠٤ وأصدرت له مجموعة قصصية جديدة بعنوان «الوديعة».

وفي «سحابة من عصافير» نجد الريماوي يحافظ على ايقاعه القصصي المعهود، فهو كاتب ذو بصمة خاصة في إبداعه القصصي: بصمة لا تغالي في الخروج عن المألوف، ولا تسعى إلى توريط نفسها كثيراً في الفانتازيا والعوالم الغرائبية في القص.

وما زالت تجربة محمود الريماوي القصصية تلقى اهتماماً نقدياً وأكاديمياً متزايداً، فقد أعد أحد طلاب الجامعة الهاشمية واسمه فادي جودة رسالة ماجستير عن ابداع الريماوي القصصي بإشراف الدكتور ابراهيم الكوفحي، وتعمل إحدى تلميذات الاستاذ الدكتور نبيل حداد على اعداد رسالة ماجستير في جامعة اليرموك حول حول أعمال الريماوي الإبداعية.

يجد المطالع لـ «سحابة من عصافير» نفسه أمام أولى قصصها، وهي القصة التي تحمل عنوان «حبات السبحة». وفي هذه القصة نجد شخصيتين رئيسيتين هما الراوي، وصديقه أحمد، وأحمد هذا محام في الثلاثينات من عمره.. والفكرة التي تدور حولها هذه القصة هي مهارة أحمد في فرط السبحات التي تعود للراوي، فما أن يلحظ أحمد سبحة في يد الراوي حتى يقوم باستعارتها منه، لكن لم يحدث أن أعادها سليمة.

ولعل مثل هذا السلوك يحمل في طياته توتراً خفياً يعيشه أحمد، وربما كان لانفراط السبحات في يده ما يرمز إليه: «لقد فكرت حينها، وفي إحدى أماسي صيف العام الماضي، انه ربما كان هناك جانب مهتز من جوانب صداقتنا، يرمز إليه انفراط السبحات، وأن ثمة حاجة لترميمه أو بنائه.. لم أبح بذلك لا له ولا لصديقنا الثالث معن الوافد من الدوحة، الذي يلحظ كل شاردة وواردة» ص٨.

على أن الراوي يعود ويضع هذه المسألة في اطار فكري عميق: «فكرت بعدئذ حتى وأنا في غمرة تبادل الحديث، بأن الصداقة لم تعد متطلبة كما كانت في الماضي، وليس شرطها أن تكون كاملة الأركان ومرصوصة البنيان، فلا بد من ثغرة هنا أو هناك، ولا بأس من أوجه خلاف تشتد أو تهدأ، وفقاً لمقولة قديمة خرجت بها وهي أن صداقات المختلفين أنبل الصداقات.. فلتنفرط السبحات اذن واحدة تلو الأخرى، فهناك المزيد من تشكيلاتها في الأسواق العامة» ص٩.

جملة القول: إن «سحابة من عصافير» انجاز ابداعي متميز، وقد باتت هذه المجموعة القصصية جزءاً من الإنجاز القصصي للريماوي.



«بطن الحوت»

لـ «محمد عز الدين التازي»

بدعم من وزارة الثقافة في المملكة المغربية صدرت رواية جديدة بعنوان «بطن الحوت» لمؤلفها محمد عز الدين التازي.

تقع الرواية في (١٤٢) صفحة، ولم تحمل فصول الرواية عناوين خاصة، ولكنها جاءت مرقمة من (١) إلى (٣٠).

يبدأ الدكتور محمد عز الدين التازي روايته على هذا النحو: «صعدنا الحافلة انا وأم كلثوم وولدنا عتيق وسط زحام شديد.. تحركت ببطء، ثم انطلقت بسرعة وهي تندفع، تقدمت أم كلثوم نحو الوسط. بقينا أنا وعتيق في الخلف، ويده تمسك بيدي.. فجأة لم تعد يده تمسك بيدي كما كانت.. لم أجده بجواري.. نظرت باحثا عن ام كلثوم في وسط الحافلة فلم أرها وسط الزحام.. أصابني القلق.. بدأت أدفع الركاب باحثاً عنها وعن عتيق» ص٥.

ولعل أول ما يستنتجه القارئ من هذه البداية هو أن شخوص هذه الرواية ينتمون إلى الفئة الفقيرة من المجتمع، وفئة المهمشين الذين يركبون الحافلات العتيقة بسبب من رخص أجور النقل فيها.

غير أن أحداث الرواية لا تقف عند حدود الطبقة الاجتماعية والفئات الأكثر ضعفاً وفقراً في المجتمع، بل هي تتعدى ذلك إلى حالة ضياع شاملة يعيشها إنسان هذا العصر بشكل عام، والإنسان العربي بشكل خاص. فالأب الذي يبحث عن ابنه لا يستطيع ان يعثر عليه، فيضيع الابن الى الابد، ولعل حالة الضياع هذه ترمز إلى ضياع الأوطان، بينما ترمز المتاهة التي دخل فيها الأب وهو يبحث عن ابنه الى التيه الذي يعيشه ناس هذه الأوطان.

لعل الأمر كذلك، ولعل الرواية تحتمل رموزاً وتأويلات أخرى، لكنها بالتأكيد لا تريد أن تقف على ظواهر الأمور، وإنما تسعى للغوص في بواطنها، كما تسعى الى اعادة تشكيل الواقع على نحو رمزي، دون أن تغرق في متاهة الغموض الشامل.

ولعل عنوان الرواية لا يخلو من الرمز أيضاً فبطن الحوت عنوان مناسب لحالة الضياع التي تبدو أبدية، وقد دأب الناس على تسمية الذين يستأثرون بالمال والسلطة ويتركون غيرهم للجوع والتيه بالحيتان، فهذا الأب يشم رائحة ابنه، ويشتري له الحلوى، ويتخيل نفسه وهو يحكي له «قصة نبي الله يونس الذي ابتلعه الحوت» ص١٣٦.

وحين يصل بطل هذه الرواية إلى أن الحلول على الأرض باتت مستحيلة أو شبه مستحيلة، نجده يلجأ الى العالم الآخر، بمعنى أنه يتجاوز الأرض إلى اللجوء للسماء.

ومثل هذا الأمر يذكرنا برسالة الغفران لأبي العلاء المعري، كما يذكرنا بالكوميديا الإلهية لدانتي، حيث لجأ ابطال أبي العلاء، ثم أبطال دانتي من بعد إلى العالم الآخر لمحاورة الماضي والحاضر.

وفي رواية «بطن الحوت» لمؤلفها الدكتور محمد التازي يتجلى اللجوء إلى العالم السماوي في الفصل الأخير من الرواية: «بعد كل ذلك الصعود والمرور بالطوابق والقاعات حسبت نفسي قد وصلت الى عنان السماء، فكأني كنت أصعد برجاً من الأبراج أو ناطحة من ناطحات السحاب.. حتى بعد ذلك السقوط عاودت الصعود من طابق إلى طابق، وفي كل طابق كنت أجد نفسي في قاعات رأيت فيها العجب العُجاب» ص١٣٩.

ولعل خاتمة الرواية لا تخلو من دلالة، حيث يقول الراوي: «وضعت يدي في جيبي أبحث عن الهاتف المحمول فلم أجده.. بقيت أمشي وأنا أنادي: عتيق.. عتيق» ص١٤١.

وبطبيعة الحال فإن للاسم «عتيق» دلالته أيضاً، فكلما تقدم الإنسان في منجزاته العلمية والتكنولوجية أعتقد أن ذلك التقدم في مصلحته، لكنه لا يلبث أن يجد كثيراً من مظاهر التقدم تقوده من متاعب إلى متاعب.

«أطياف مائية»

لـ «أحمد زنيبر»

عن دار أبي رقراق للطباعة والنشر في الرباط، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت مؤخراً مجموعة شعرية بعنوان «أطياف مائية» للشاعر الدكتور «أحمد زنيبر».

تقع هذه المجموعة في اثنتين وثمانين صفحة، وتضم جملة من القصائد، هي: ذات حب، مدارات شمس، شدو هارب، ماء الروح، سر الظلال، مثل غيمة، مساء صغير، فراغ أبيض، شظايا حروف، نهر الهيام، خلف السراب، ماء البوح، فيض السؤال، وومضة برق، وأطياف مائية.

وصاحب أطياف مائية الذي يحمل الدكتوراه في الآداب: باحث وناقد أدبي، ومهتم بقضايا التربية والتعليم، وهو من مواليد عام ١٩٦٤، وعضو في اتحاد كتّاب المغرب، كما أنه عضو في اتحاد كتّاب الانترنت العرب.

وتذكرنا قصائد هذا الديوان بالموشحات الأندلسية من حيث بعض إيقاعاتها وأجوائها الشعرية، لكننا بالمقابل لا نستطيع أن نصفها بالموشحات، ذلك أن للموشحات قوانينها الخاصة.

ومثل هذا الاقتراب من الموشح دون الالتزام بقوانينه الشعرية يعطي هذا الديوان نكهة خاصة، كما يعطيه ميزة الخصوصية: خصوصية الشاعر في اختيار اللون الشعري الذي يريد.

القصيدة الأولى في هذا الديوان جاءت بعنوان «ذات حب»، وفي الصفحة الأولى منها يقول الشاعر:



ذات حب عبر
لم يغب لحظة
أو غفا من كبر
هو ذا الطيف عاد
لست أنساه
من فيضه الغامر
كالنهر
عاد في رحلة
لم يطل نبضها
واكتفى..
بالأثر
هلّلي.. يا عيون السماء
واحتفي بالمطر
في سلا

وإذا عرفنا أن (سلا) هي المدينة التي ولد فيها الشاعر، فإن هذا أيضاً مما يذكرنا بالموشحات، حيث نجد في الموشحات ذكراً للأماكن، وحنيناً لها.

ونجد الشاعر في قصيدة «ماء الروح» يقف ضد الدمار والخراب الذي بات مشهداً متكرراً في كثير من البلدان العربية، والذين ينتسبون في مثل هذا الدمار هم برأي الشاعر من العمي الذين لا يبصرون حقائق الأمور:

«وينهض هذا الدمار
بغير عيون
كليل عبوس مشاغب
يلوح سوداً
على الأفق في غير مسعى
عديم الكواكب
يصيح جهاراً
أنا الموت
قاهركم» ص١٩.

جملة القول: إن ديوان «أطياف مائية» للشاعر أحمد زنيبر يستحق القراءة، والاهتمام النقدي، لما فيه من تجديد وابتكار، سواء أكان ذلك على صعيد الصورة الشعرية، أم على صعيد الإيقاع الموسيقي الذي يبدو متجدداً.

* كاتب وأكاديمي أردني
ahmad_nuaimi@yahoo.com



نص اللاحرية

أما آن لهذا العربي أن يتنفس حريته، بحرية كاملة لا منقوصة؟

منذ أول تدوين على رقم، وحتى آخر نبضة زر على جهاز كمبيوتر لكاتب ما، قبل ومضة من الآن، يسجل التاريخ في المنطقة العربية، أشكالا مختلفة من الاضطهاد والقمع والكبت، تم انتاجها في النص الثقافي العربي، بوعي مدبر او بعفوية تقودنا الى أن الانسان الذي لم يعرف طعم الحرية، لا يمكنه إلا أن ينتج نصا ووعيا غير حرّين، مهما عشّقهما بمفردات الحرية ومهما لونهما بتنظيرات الحرية، ويشهد النص العربي الثقافي على أنه ظل مرتهنا، حتى في اقصى تجليات منتجيه لأدبيات الحرية، على اللاحرية، وأن نصنا المثقف المشغول برغبة شغوفة لانتاج وعي بالحرية ومشتقاتها، ما هو الا نص مسكون بالخوف والرقابة والتملق، والمداراة للمجتمع والسلطة ومتلبسا بتقية تحمي ظهره وصدره كما يتوهم.

إن نصنا الثقافي لا يفصح عن قوة معطاه، ولا عن أصالته، ولا عن حاجة المحكوم العربي، لأن يكون قادرا على أن يصوغ كينونته الفردية والجماعية بقوة تستشعر وجوده ومعناه وقيمته وإدراكه لانسانيته، وفضيلته في أنه ما زال ينتج الحياة، ويسوّغ وجوده بالانتاج والفعل والابداع والرفاه.

وحتى لا نظلم انفسنا ولا نقع تحت طائلة جلادي الذات العربية وما اكثرهم، وقد أكون واحدا منهم، فليس امامنا إلا ان نجلس وراء جهاز الكمبيوتر، وندون فقط قائمة الممنوعات المطلوب منا ان نبتعد عنها، ونحن ننتج نصنا الابداعي ونصنا الثقافي ونصنا الحضاري، وسنجد انفسنا امام رزمة هائلة من البنود التي لا طائل لنهايتها، تسرد لنا، صنوفا من الوان المنع والقمع والتحريم والعيب والقوانين الشاذة التي تحدد كمية الهواء المسموح لنا تنفسها، او عدم تنفسها، وما الى ذلك من بنود، يبدو بعضها في العصر الحديث مثارا للتندر والتفكه والسخرية.

ولنتوقف قليلا عند منظومة التحليلات التي نروج لها كمثقفين، وتفضي في جل معطاها، إلى أننا نعيش ازمة وعي.. وازمة ثقافة.. وازمة حضارة.. الخ من الازمات، والتي ايضا لا تريد ان تنتهي مثل قائمة بنود الممنوعات في حياتنا، لنفهم ان ما نعيشه من ازمات هو بسببنا نحن، وبسبب عدم قدرتنا على فهم الحرية. هكذا وبكل بساطة . وبسبب عدم تمكننا من الدفاع عن الحرية في داخلنا، وفي خارجنا وفي محيطنا، ولاننا نتملق الخوف ونعيش رهاب ألوان شتى من السلطات تبدأ بسلطة السياسي ولا تنتهي كما يعتقد بعضنا عند سلطة العشيرة والقبيلة والدين والمجتمع الذي خرجنا من بين قيوده، لندخل في زنازينه، لنصل الى منظومات هائلة من السلطات التي تتربص بنا كلما اردنا ان نتنفس ونصنع وجودا حقيقيا، يؤكد على معنى إنسانيتنا ويمنحنا الحق في ان نعيش الحياة التي منحنا اياها الله، بكامل جمالها.

نعم نحن نصنع نصا، مشحونا بالخوف، بالقمع، برهاب السلطات، نصا مسكونا بتوق للحرية، لا بالحرية، نصا مستبدا، باهتا، مخلخلا، متماهيا مع الحالة التي استبدت بنا، فصرنا جزءا من رطانتها، نتهجى كلماتها البائسة، وغير القادرة على ترجمة حاجاتنا لان نكون أحرارا حقيقيين، نحتكم للحياة في منطوقها الازلي، ولقوانين الانسانية التي تمنح الحياة معنى وافيا عن الحياة..

---

* كاتب وشاعر أردني

Ghazi65_1@hotmail.com

